



BACHELORARBEIT

Herr
Jasper Wiedhöft

**Aki Kaurismäki, ein finnischer
Autorenfilmer – Analyse
seines Stils und seiner
Themen**

2015

BACHELORARBEIT

Aki Kaurismäki, ein finnischer Autorenfilmer – Analyse seines Stils und seiner Themen

Autor/in:
Herr Jasper Wiedhöft

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF12wR3-B

Erstprüfer:
Herr Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüfer:
Herr Christian Maintz

BACHELOR THESIS

Aki Kaurismäki, a finish filmmaker – analysis of his style and his themes

author:

Mr. Jasper Wiedhöft

course of studies:

film and television

seminar group:

FF12wR3-B

first examiner:

Mr. Prof. Dr. Detlef Gwosc

second examiner:

Mr. Christian Maintz

submission:

Hamburg, 31.03.2015

Bibliografische Angaben

Nachname, Vorname: Wiedhöft, Jasper

Aki Kaurismäki, ein finnischer Autorenfilmer – Analyse seines Stils und seiner Themen

Aki Kaurismäki, a finish filmmaker – analysis of his style and his themes

49 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2015

Abstract

Aki Kaurismäki ist ein finnischer Autorenfilmer, der seine Weltanschauung in seine Filme einfließen lässt. Die nachfolgende Arbeit setzt sich mit der Frage auseinander, welche Stilmittel für Aki Kaurismäkis Handschrift prägend sind. Um Kaurismäkis Stil ausführlich zu analysieren, dienen drei Filme seines Oeuvres als Untersuchungsgrundlage. Die Filme werden untersucht und miteinander verglichen, um charakteristische Merkmale aufzuzeigen. Abschließend werden die Untersuchungen bilanziert und Kaurismäkis Schaffen als Autorenfilmer im Kontext des europäischen Films reflektiert.

I Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	I
Einleitung	1
1.1 Begründung der Themenwahl	1
1.2 Fragestellung und Thematik	2
1.3 Vorgehensweise	3
2 Aki Kaurismäki... ..	4
2.1 Leben	4
2.2 Auszeichnungen	5
3 Finnland... ..	6
3.1 Filmgeschichte	6
3.2 Kultur	9
4 Autorenfilm / Independent Film.....	11
4.1 Definition	11
4.2 Kaurismäkis Schaffen als Autorenfilmer / Independent Filmer	14
4.3 Parallelen zu Jim Jarmusch	16
5 I Hired a Contract Killer (1990)... ..	17
5.1 Handlung	17
5.2 Figuren.....	18
5.2.1 Antiheld.....	19
5.2.2 Soziales Randmilieu	20
5.3 Bildsprache / Montage	21
5.4 Gesellschaftsbild	23
5.4.1 Skandinavischer Humor	23
5.4.2 Liebe	24
5.5 Politischer Aspekt.....	25
5.5.1 Solidarität mit der Arbeiterklasse.....	26
5.5.2 Parallelen zu British New Wave / Neorealismus.....	27
6 Der Mann ohne Vergangenheit (2002).....	28
6.1 Handlung	28
6.2 Figuren.....	29
6.2.1 Antiheld.....	30

6.2.2	Soziales Randmilieu	31
6.3	Bildsprache / Montage	31
6.4	Gesellschaftsbild	33
6.4.1	Skandinavischer Humor	34
6.4.2	Liebe	35
6.5	Politischer Aspekt - Solidarität mit der Arbeiterklasse	36
7	Le Havre (2011).....	38
7.1	Handlung	38
7.2	Figuren.....	39
7.2.1	Held / Antiheld.....	39
7.2.2	Soziales Randmilieu	40
7.3	Bildsprache / Montage	40
7.4	Gesellschaftsbild	42
7.4.1	Solidarität.....	43
7.4.2	Humor	43
7.5	Politischer Aspekt - Immigration als Not und Chance	44
8	Schlussbetrachtungen.....	47
	Literaturverzeichnis	II
	Eigenständigkeitserklärung	III

1 Einleitung

1.1 Begründung der Themenwahl

Auch wenn Aki Kaurismäki auf den bedeutendsten Filmfestivals Europas Stammgast ist, bleibt er in Deutschland lediglich ausgewiesenen Filmkennern bekannt. Beim ersten Rezipieren eines Kaurismäki-Films fallen vor allem die Schauspieler auf. Sie scheinen puppenähnlich und der Zuschauer stellt sich vermutlich die Frage: ‚Können oder wollen sie nicht Schauspielen? Oder vielleicht sind die Finnen wirklich so hölzern und emotionslos? Und warum ist es so leer in deren Wohnungen?‘ Diese Aspekte tragen zum Wiedererkennungswert von Kaurismäkis Filmen bei, lassen sich jedoch beim ersten Rezipieren nicht präzise formulieren. Eine derartige Besonderheit zu definieren und zu analysieren, ist in Zeiten, in denen die Grenzen zwischen Mainstream-Kino und Arthouse-Filmen fließend sind, eine Aufgabe, die sich in ihrem Umfang und ihrer Thematik nicht auf viele Regisseure übertragen ließe. Es ist wichtig neben den, meiner Meinung nach einzigartigen, aussterbenden Regisseuren Europas (Fassbinder, Kieślowski, Bresson), auch die gegenwärtigen Autorenfilmer zu würdigen, um eine Abgrenzung zum Mainstream-Kino zu verdeutlichen.

Auch wenn der Film niemals das direkte Abbild der Realität¹ ist, was in Kaurismäkis Filmen vor allem durch die visuelle Ästhetik verdeutlicht wird, leitet er uns zu einer vollkommenen Welt, mit der wir uns identifizieren, die wir nachempfinden können und wollen, um sie als modellierte Realität zu begreifen.² Kaurismäkis Welt wirkt in sich geschlossen und plausibel, doch seine Modellierung der Realität erscheint zunächst fremd und dementsprechend bilden seine Filme für den Zuschauer eine atypische Diegese.

Kaurismäki wird dahin gehend kritisiert, dass seine Filme sich zu sehr ähnelten und er sich nicht weiterentwickle,³ doch dabei wird die Reichhaltigkeit seiner Filme vernachlässigt. Je öfter sie rezipiert werden, desto deutlicher kommen die national-historischen und filmgeschichtlichen Bezüge zum Vorschein. Wenn sich Regisseure weiterentwickeln, will heißen, sich dem Mainstream-Kino annähern und ihr Augenmerk auf objektiv dramatische und massentauglichere Konflikte legen, so muss man sich als Filmkritiker, oder als schlichter Liebhaber der Filmkunst glücklich schätzen, wenn es noch Regisseure, wie Kaurismäki gibt, bei denen spürbar ist, dass sie eine persönliche Sicht auf die Welt haben. Autorenfilmer, wie Kaurismäki, lassen sich nicht von ihrer Überzeugung abbringen, was erzählenswert ist. Ihr Charakter, ihre Gedanken sind im

¹ Vgl. Gräf, Dennis /Grossmann, Stephanie /Klimczak, Peter: Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate, Marburg 2011, S. 24.

² Vgl. Recki, Birgit: Am Anfang ist das Licht. Elemente einer Ästhetik des Kinos, in: Ludwig Nagl (Hrsg.): Filmästhetik, Wien 1999, S. 50 f.

³ Beier, Lars-Olav: Kaurismäki und Foster in Cannes: Ach du lieber Bieber, in: Spiegel-Online vom 17.05.2011, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/kaurismaeki-und-foster-in-cannes-ach-du-lieber-bieber-a-763041.html> (Zugriff am 21.01.2015).

Film selbst enthalten.

Ein weiterer Aspekt, der Kaurismäki interessant macht, ist seine Persönlichkeit. Grundsätzlich lehnt er Gespräche über seine Filme mit einer trockenen Selbstironie ab. Sein Auftreten in der Öffentlichkeit ist eine Mischung aus Rebellion und überlegener Bescheidenheit. Es ist angenehm und im Autorenfilm unüblich, wenn ein Filmmacher nicht versucht die Lesart seiner Filme vorzugeben. Dadurch fördert Kaurismäki die Kommunikation des Medium Films. Der Rezipient deutet die Mise-en-scène eigenständig. Das Werk wird auf Meinungen, Ansichten und Erfahrungen des Zuschauers bezogen. Kaurismäki sagt über seine Filme: „Im Grunde verstehen die Leute meine Filme nur deshalb so leicht, weil ich selbst sie nicht verstehe.“⁴ Damit meint Kaurismäki, dass er nicht verknüpft für sich selbst erzählt, wie es zum Beispiel bei den späteren Filmen Godards zu sein scheint, sondern es seinem Publikum überlässt, sie zu verstehen. Er selbst muss und will seine Filme nicht verstehen. Dahingegen liegt es nahe, dass Kaurismäki genau weiß, was er tut. Nichtsdestotrotz fordert Kaurismäki den Zuschauer auf das Erzählte für sich selbst zu deuten und sich selbst zu vertrauen. Dabei erhofft sich Kaurismäki für seine Filme Folgendes: „Die Leute sollen sie sehen, und dann glücklicher als vorher sein.“⁵

Dieses Zitat mag in Hinsicht auf Kaurismäkis pessimistisch geprägte Filme paradox wirken, doch Kaurismäki erzeugt einen ästhetischen Genuss, der sich von üblichen Darstellungsformen des Glücks im Medium Film distanziert. Diesen ästhetischen Genuss genauer zu definieren, sind das Ziel und zugleich die Motivation der nachfolgenden Arbeit.

1.2 Fragestellung und Thematik

Der Leitfaden der Arbeit stellt in erster Linie eine ausführliche Analyse Kaurismäkis Werks dar. Der Titel der Arbeit enthält keine Frage, jedoch ist es nötig unter diesem Titel einige Fragen zu formulieren, um die Thematik zu verdeutlichen. In der Filmkunst ist es ein zentrales Bedürfnis, sich frei auszudrücken, wobei dem Werkschaffenden derart viele Ausdrucksformen zur Verfügung stehen, wie in sonst keinem Medium. Im ersten Kapitel wurde von Kaurismäkis Wiedererkennungswert gesprochen. Es gilt diesen unter folgender übergeordneter Frage zu überprüfen: Ist Aki Kaurismäki ein Autorenfilmer / Independent Filmer?

Das Medium Film kann mit seinen manchmal überzeichneten Stereotypen Aufschlüsse über eine Nation geben. Filme sind immer auch ein Spiegelbild einer nationalen Gesellschaft, daher soll im Rahmen der Arbeit auch folgende Frage untersucht werden: Inwieweit spiegelt Kaurismäki die finnische Kultur und Gesellschaft wider? Sind

⁴ Nicodemus, Katja: Regisseur Aki Kaurismäki. Flucht vor der eigenen Größe, in: Zeit Online vom 02.09.2011, <http://www.zeit.de/2011/36/Regisseur-Kaurismaeki> (Zugriff am 21.01.2015).

⁵ Stecher, Thorsten: Ich glaube an Bäume, nicht an Gott, in: Die Weltwoche, 12.09.2002, S. 74-78.

Kaurismäkis Filme typisch finnisch?

Abseits von den nationalen Bezügen sollen auch die thematischen Schwerpunkte überprüft werden:

Was sind Kaurismäkis Themen? Lassen sich in den Filmen Parallelen erkennen?

Bei der Analyse seiner Themen gilt es zu berücksichtigen, inwieweit sie gegenwärtig und politisch geprägt sind, wodurch sich seine persönliche Ansicht in seinen Filmen widerspiegeln könnte. Entsprechen die analysierten Gesellschaftsbilder der Filme seiner Weltanschauung? Die Frage nach Kaurismäkis visueller Ästhetik soll ebenfalls behandelt werden, um eine individuelle Handschrift, sofern sie vorhanden ist, erkennbar zu machen. Ebenso soll Kaurismäkis filmhistorischer Bezug beachtet werden. Wo lässt sich Kaurismäki in der finnischen und europäischen Filmgeschichte einordnen?

Resümierend lässt sich festhalten, dass die Arbeit Kaurismäkis Stil und Themen, sowie die Weltanschauung in seinen Filmen untersucht.

1.3 Vorgehensweise

Die Fachliteratur weist nur wenige Monografien über Aki Kaurismäki auf, wobei sich jene ausführlich und umfassend mit Aki Kaurismäkis Werk auseinandersetzen. Ergänzend zu dieser Literatur bilden Interviews mit Kaurismäki, Zeitungsartikel und Online-Artikel über Kaurismäki, sowie dessen Filme die Grundlage der Arbeit. Die analysierten Filme *I Hired a Contract Killer* (*Vertrag mit einem Killer*) (1990), *Der Mann ohne Vergangenheit* (2002) und *Le Havre* (2011) liegen jeweils etwa ein Jahrzehnt auseinander, sodass eine eventuelle Entwicklung berücksichtigt werden kann. Ebenso gewährleistet diese Auswahl die Bezeichnung einer Werkanalyse. So müsste sich sein Stil in allen Filmen rekonstruieren lassen. Darüber hinaus wurde jeder Film in einem anderen Land gedreht, sodass die Leitfragen mit einem internationalen Bezug untersucht werden.

Das zweite Kapitel, *Aki Kaurismäki*, gibt einen ersten Überblick über Kaurismäkis Werdegang und Herkunft, um bereits erste Einblicke in seine außerordentliche Persönlichkeit zu geben. Außerdem sollen einige Auszeichnungen erwähnt werden, um seine Bedeutung für den europäischen Film hervorzuheben. Das dritte Kapitel, *Finnland*, verschafft einen Überblick über die finnische Filmgeschichte und verfolgt dabei die Intention, Kaurismäkis Bedeutung für den finnischen Film einordnen zu können. Darüber hinaus soll mit dem Abhandeln der finnischen Kulturgeschichte die Basis für den Nachweis von Parallelen zwischen der finnischen Geschichte und den Motiven in Kaurismäkis Filmen geschaffen werden.

Anschließend sollen im vierten Kapitel, *Autorenfilm / Independent Film*, zunächst Definitionen des Autorenfilms und des Independent Films geliefert werden. Mit dieser Überprüfung wird daraufhin untersucht, inwieweit diese Kriterien auf Aki Kaurismäki zutreffen. Durch den abschließenden Vergleich mit Jim Jarmusch, einem

amerikanischen Independent Filmer, wird die Frage nach Kaurismäkis Dasein als Autorenfilmer und / oder Independent Filmer umfassend beantwortet.

Darauf folgen die Filmanalysen, die zusammen mit den vorigen Kapiteln ein kohärentes Fundament bilden, um die Leitfragen detailliert zu untersuchen. Die Gliederungen der jeweiligen Filme sind ähnlich strukturiert, damit eine übersichtliche Untersuchung durchgeführt werden kann. Somit lassen sich Parallelen oder Unterschiede zwischen den Filmen deutlicher hervorheben. Die Gliederung der Filmanalysen verläuft von deren Aufbau und genereller Struktur über die visuelle Ästhetik hin zum Thema und dessen Gegenwärtigkeit.

Bei *I Hired a Contract Killer* ist zu beachten, dass dieser Film außerhalb Finnlands gedreht wurde und insofern keine direkten Bezüge zur finnischen Kultur zulässt. Nichtsdestotrotz sollen Thematik, Ästhetik und Motive offen gelegt werden, die für Kaurismäki typisch sind. In der Filmanalyse von *I Hired a Contract Killer* steht neben den generellen Merkmalen, wie Handlung und Bildsprache, vor allem das Dasein der Hauptfigur als Außenseiter, das Scheitern und die Darstellung einer unterdrückten Klasse im Vordergrund. Die Analyse von *Der Mann ohne Vergangenheit* enthält einen charakterlichen Kontrast des Helden zu *I Hired a Contract Killer*. Nichtsdestotrotz besitzt das Aufweisen von Parallelen zwischen den beiden Filmen Priorität. Des Weiteren stehen in *Der Mann ohne Vergangenheit* die Aspekte Utopie, Kapitalismus und die konträren Gesellschaftsschichten im Mittelpunkt. Die Analyse von *Le Havre* bildet den Abschluss der Filmanalysen. Daher soll an dieser Stelle überprüft werden, ob die bisher analysierten Elemente sich auch in diesem Film wiederfinden. Der differente Schwerpunkt in der Analyse von *Le Havre* ist die Darstellung des Themas Migration.

2 Aki Kaurismäki

2.1 Leben

Aki Olavi Kaurismäki wurde am 4.4. 1957 in Orimattila, einer Kleinstadt etwa 90 km nordöstlich von Helsinki, geboren. Aki Kaurismäki wuchs mit seinem zwei Jahre älteren Bruder Mika in einer mittelständischen Familie auf. Nachdem Aki auf der Filmschule wegen seines Zynismus⁶ abgelehnt wurde, studierte er Literatur- und Kommunikationswissenschaften an der Universität Tampere. Sein Bruder Mika hingegen studierte an der Hochschule für Film und Fernsehen in München. Wenn Aki Kaurismäki nicht einer seiner zahlreichen Lohnarbeiten als Tellerwäscher, Briefträger oder Hafenarbeiter nachging, war er im Kino, wobei er nach eigener Aussage drei bis sechs Filme pro Tag sah. Kaurismäki verpasste kaum eine Veranstaltung des

⁶ Vgl. Bagh, Peter von: Flashback. Aki Kaurismäkis Anfänge, in: Ralph Eue, Linda Söffker (Hrsg.): Aki Kaurismäki, Berlin 2006, S. 33.

finnischen Filmarchivs, obwohl er in Tampere wohnte,⁷ was 180 km von Helsinki entfernt liegt. Kaurismäki war während seines Studiums für studentische Filmmagazine verantwortlich. Ab 1979 schrieb er fünf Jahre für die aus Helsinki stammende Filmzeitschrift *Filmihullu*. Danach wirkte Aki Kaurismäki in Mikas Abschlussfilm *Der Lügner* als Protagonist und Drehbuchautor mit. 1981 gründeten die Brüder die Produktionsfirma *Villealfa Oy*, die nach dem Protagonisten aus dem ersten Spielfilm Mika Kaurismäkis *Der Lügner* benannt ist und ein Anagramm von Jean-Luc Godards Film *Alphaville (Lemmy Caution gegen Alpha)* darstellt. Die beiden Brüder arbeiteten auch bei weiteren Produktionen Anfang der 80er zusammen, bis beide selbstständige Wege gingen. Kaurismäki rief 1986 zusammen mit seinem Bruder und Peter von Bagh das in Lappland Sodankylä stattfindende *Sun Film Festival* ins Leben. 1987 gründete er seine eigene Produktionsfirma *Sputnik Oy*, die auch Spielfilme anderer Regisseure produziert. Seit seinem Regiedebüt 1983 hat Aki Kaurismäki bis 1994 19 Filme gedreht. Danach drosselte er sein Arbeitstempo. Aki Kaurismäki hat innerhalb seines Oeuvres von 32 Filmen neben seinem festen Ensemble von finnischen Schauspielern, mit internationalen Schauspielern, wie André Willms, Jean-Pierre Léaud und der Musiklegende Joe Strummer zusammengearbeitet. Seine Leidenschaft gilt alten Cadillacs, Rockmusik und der Literatur, was die Wahl seines Stoffes für seinen ersten Spielfilm *Schuld und Sühne* (1983) zeigt. Er habe sich diesen Stoff ausgesucht, weil Hitchcock das Werk Dostojewskis für eine Umsetzung als zu schwierig erachtet hätte.⁸ Aki Kaurismäki ist Alkoholiker, Melancholiker⁹ und lebt seit 1989 mit seiner Frau, der Malerin Mari Oinonen, in Portugal. In Finnland lebt er nur noch zeitweise.

2.2 Auszeichnungen

Aki Kaurismäki bekam für seine Filme vor allem im europäischen Ausland Anerkennung.¹⁰ *Im Schatten des Paradieses* (1986) gilt als Kaurismäkis internationaler Durchbruch. Im selben Jahr wurden zum ersten Mal in Deutschland seine Filme auf den *Grenzland Filmtagen* in Selb aufgeführt. Sein größter kommerzieller Erfolg war seine absurde Komödie *Leningrad Cowboys Go America*. Sein neunter Spielfilm *I Hired a Contract Killer* war der erste außerhalb Finnlands gedrehte Film. Erst sein 2002 entstandener Spielfilm *Der Mann ohne Vergangenheit* brachte ihm bei internationalen Kritikern und Publikum große Anerkennung ein, unter anderem den Großen Preis der Jury in Cannes.¹¹ Nachdem Aki Kaurismäki 2003 die Oscar-Verleihung boykottierte, lehnte er auch 2006 die einstimmige Nominierung seines Films *Lichter der Vorstadt* für

⁷ Vgl. Ebd.

⁸ Vgl. Roth, Christopher: *I Hired a Contract Killer* (1990), in: Ralph Eue, Linda Söffker (Hrsg.): Aki Kaurismäki, Berlin 2006, S. 138.

⁹ Vgl. Eue, Ralph: *Jump Cuts: Ein Kaurismäki-Lexikon*. Das Leben ist bitter, aber lustig, in: ders. / Linda Söffker (Hrsg.): Aki Kaurismäki, Berlin 2006a, S. 61.

¹⁰ Vgl. Werner, Jochen: Aki Kaurismäki, Mainz 2005, S. 290.

¹¹ Vgl. Eue, Ralph: *Biografische Skizze*, in: ders. / Linda Söffker (Hrsg.): Berlin 2006b, S. 190

den finnischen Beitrag zum Oscar-Wettbewerb ab, da er den damaligen Irak-Krieg entschieden ablehnte. Aki Kaurismäki gilt als *Enfant terrible* des europäischen Autorenfilms. Ein gutes Beispiel für diese öffentliche Wahrnehmung ist, dass er einen rustikalen Pub, dem roten Teppich eines Film-Festivals vorzieht.¹² Kaurismäki hat bisher 43 Auszeichnungen erhalten, darunter fünf Preise in Cannes, drei Preise auf der Berlinale, den FIPRESCI-Award (1992), den Douglas Sirk Preis in Hamburg (2002) und den Spezialpreis in Łódź für das beste Kameramann-Regisseur-Duo, den er sich mit seinem Kameramann Timo Salminen teilt.

3 Finnland

In diesem Kapitel soll die Filmgeschichte von Aki Kaurismäkis Heimatland umrissen werden, um die Bedeutung von Aki Kaurismäkis Werk im Kontext der filmhistorischen Entwicklung Finnlands bewerten zu können. Dabei bezieht sich der vorliegende Text vorwiegend auf die Ausführungen Peter von Baghs, der die Filmgeschichte Finnlands präzise und ausführlich schildert. Darüber hinaus soll die Kultur der Finnen beschrieben werden, um eine Grundlage für die späteren Filmanalysen zu schaffen. An dieser Stelle gilt es zu betonen, dass im Rahmen dieser Arbeit kein exaktes Bild der finnischen Gesellschaft wiedergegeben werden kann. Dies wäre selbst für einen ausgewiesenen Soziologen nahezu unmöglich. Dennoch sollen Grundzüge und Entwicklungen der finnischen Kultur umrissen werden, die für den weiteren Verlauf der Arbeit von Bedeutung sind.

3.1 Filmgeschichte

Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass Finnland in der europäischen Filmgeschichte nie eine Rolle spielte. In diesem Kontext sind die Erfolge und Krisen des finnischen Kinos stets nationalen Charakters.

Finnlands Filmgeschichte lässt sich in drei Hochphasen gliedern, die zwischenzeitlich von Krisen in den 50er, Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre geprägt waren, sodass die Existenzgrundlage des finnischen Films zeitweise bedroht war. Die Hochphasen waren die 40er, die 60er und die frühen 70er Jahre sowie die Jahrtausendwende. Der erste finnische Film war 1907 *Die Schwarzbrenner*, der den finnischen Alkoholismus behandelte. Bis 1933, als die zweite große Produktionsfirma *Suomen Filmitöölisyys* von Erkki Karu gegründet wurde, besaß das Kino keinen nennenswerten Stellenwert. In der Folgezeit entstand zum ersten Mal eine finnische Filmindustrie.¹³ In den erfolgreichen 40er Jahren besuchten durchschnittlich etwa 10 % der Bevölkerung, damals circa 400.000 Menschen, die inländischen Kinofilme. Der Film *Vagabundenwalzer* (1941) stach dabei besonders heraus. Er wurde von etwa 25

¹² Vgl. Eue, 2006a, S. 61.

¹³ Vgl. Ebd., S. 18.

% der Bevölkerung gesehen.¹⁴ Am Ende der ersten prosperierenden Phase, etwa 1950, wurde die dritte große Produktionsfirma *Fennada Filmi* gegründet. Daraufhin bestimmten die drei Produktionsfirmen die von Unterhaltung und Überproduktion geprägte Filmlandschaft, die in den 50ern das Ende der industriellen Filmproduktion ereilte.¹⁵

1958 wurde die finnische Filmförderung gegründet, um inländische Produktionen zu unterstützen, jedoch tat sich die Filmförderung zunächst schwer einheitliche Finanzierungskriterien zu definieren.¹⁶ 1965 ging *Suomen Filmitoimittajien Liiton* Bankrott und *Fennada Filmi* wurde vom Rundfunk übernommen. Finnische Filme wurden zeitweise kostenlos gezeigt. Es herrschten miserable Arbeitsbedingungen¹⁷ und lediglich *Fennada Filmi* produzierte Langfilme. Ende der 70er und 80er Jahre kehrte das finnische Kino zu konservativen und erprobten Themen zurück, in der eine alternde Generation von Filmemachern dominierte, die nicht mehr bereit war, die gegebene Filmsprache aufzubrechen.¹⁸ 1975 sank die Anzahl der Produktionen auf vier Filme pro Jahr. Die früheren Kinobesucher schauten nun Fernsehen, die Besucherzahlen sanken erheblich.¹⁹

Als die Kluft zwischen Populärfilm und Kunstfilm immer weiter wuchs, forderten Journalisten, wie Peter Cowie Mitte der 80er „neue Helden“²⁰ für das finnische Kino. Als „Höhepunkt der finnischen Kinokrise“²¹ beschreibt der Autor Jochen Werner das Kino der 80er Jahre. Durch die Kaurismäki-Brüder und weitere talentierte Regisseure, wie etwa Markku Pölönen, traten das erste Mal „kaputte Großstadtexistenzen [und] [...] Rock’n’Roll“²² in finnischen Filmen auf. In den 90er Jahren entstanden mehr als 30 Erstlingswerke, wobei es zu berücksichtigen gilt, dass nicht viele den Durchbruch schafften. Dabei kristallisierten sich allerdings Themenschwerpunkte heraus. Die folgenden Beispiele zeigen, dass die finnische Filmlandschaft in den 90er Jahren bis zur Jahrtausendwende in ihrer Themenwahl vergleichsweise homogen erscheint. Die Zuwendung zum inländischen Publikum und der Rückbezug zum nationalen Charakter und dessen Spezifika²³ nahmen um die Jahrtausendwende zu, was Filme, wie *Eine Hochzeit in Finnland* und *A Summer by the River* von Markku Pölönen zum Ausdruck brachten. Die Reinkarnation von Biopics, wie *The Rose of a Bum* oder *Sibelius* von

¹⁴ Vgl. Lachmann, Michael / Lange-Fuchs, Hauke: Film in Skandinavien. Dänemark - Finnland - Island - Norwegen – Schweden, Berlin 1993, S. 62.

¹⁵ Vgl. Bagh, 2000, S. 55.

¹⁶ Vgl. Ebd., S. 97.

¹⁷ Vgl. Ebd., S. 75.

¹⁸ Vgl. Werner, 2005, S. 285.

¹⁹ Vgl. Bagh, 2000, S. 83.

²⁰ Cowie, Peter: Brothers in Revolt, in: ders. (Hrsg.): Look at Finland, Helsinki 1986, S. 49 zit. nach Werner, 2005, S. 285.

²¹ Werner, 2005, S. 285.

²² Wendland, Johannes: Wortkarg und trinkfest. Aki Kaurismäki, DAS, 20.03.1997.

²³ Vgl. Toiviainen, Sakari: Cinema in Finland. An introduction to contemporary Finnish cinema. www.sea.fi/english/cinema/html (Zugriff am 03.04.2004) zit. nach Werner, 2005, S. 287.

Timo Koivusalo untermauerten die Rückbesinnung auf nationale Themen inmitten einer globalisierten Welt. Dazu zählte ebenso die Wiederbelebung des Kriegsfilms um die Jahrtausendwende. Filme wie Taru Mäkeläs *Ambush* oder Lauri Törhöns *Abandoned Houses, Empty Homes* erzählen vom finnisch-sowjetischen Winterkrieg 1939 / 40 und bildeten gleichzeitig die Brücke zu einem der erfolgreichsten finnischen Filme aller Zeiten, *Der unbekannte Soldat* von Edvin Laine.²⁴ Neben den tradierten Themen der finnischen Geschichte fanden sich um die Jahrtausendwende auch Gegenwartsbezüge ein. Die Auseinandersetzung mit der postindustriellen Gesellschaft, in der junge Menschen während des Sozialwandels versuchen ihre eigene Kultur zu etablieren, wurde von mehreren Regisseuren thematisiert.²⁵ Filme wie *Joki - Der Fluss, Eila* von Jaarmo Lampela oder *The Boom* von Johanna Vuoksenmaa, die als weibliche Regisseurin den wachsenden Anteil von Regisseurinnen repräsentierte, legten ihr Augenmerk auf das urbane Leben einer desorientierten Generation. Nichtsdestotrotz verlor das finnische Kino in den 90ern an Popularität, was mit der wachsenden Beliebtheit amerikanischer Blockbuster zusammenhängt.²⁶ Daran anschließend gilt es festzuhalten, dass sich die finnische Filmlandschaft ab den 2000ern stabilisiert hat. Dies gewährleistet eine wachsende Filmförderung, die 2013 24 Millionen Euro Förderungsgelder besaß und bemüht ist, zu anderen nordischen Ländern aufzuschließen. Es liegt nahe, dass diese Stabilität mit den zunehmenden finnischen Festivalerfolgen in den letzten Jahren zusammenhängt. Finnische Spielfilme wie *Concrete Night, 8-Ball, Iron Sky*, der Kurzfilm *Do I Have to Take Care of Everything* und Dokumentarfilme, wie *Finnisches Blut, schwedisches Herz*, oder *Nackte Männer, nackte Wahrheiten* gewannen internationale Auszeichnungen.²⁷ Gleichzeitig soll der Marktanteil von 25 % inländischer Filme in den Kinos aufrechterhalten werden. 2013 betrug der Marktanteil 23 %. Der finnische Film *21 Ways to Ruin a Marriage* von Johanna Vuoksenmaa lockte 2013 mit 403.045 Zuschauern vor amerikanischen Blockbustern, wie *The Hobbit: Desolation of Smaug* und *The Hunger Games: Catching Fire*, die meisten Zuschauer ins Kino.²⁸ Auch internationale Koproduktionen nehmen, wie auch in anderen europäischen Ländern, in den letzten Jahren zu.²⁹

²⁴ Vgl. Werner, 2005, S. 288.

²⁵ Vgl. Ebd.

²⁶ Vgl. Bagh, 2000, S. 108 f.

²⁷ Vgl. The Finnish Film Foundation (Hrsg.): 2013. Facts & Figures, 2014, http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/Elokuvavuosi_2013.pdf (Zugriff am 30.12.2014).

²⁸ Vgl. Ebd.

²⁹ Vgl. Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (Hrsg.): Europäische Filmindustrie, 2013, http://www.obs.coe.int/de/industry/film/-/asset_publisher/rylJnLWiFD0p/content/imf-mif-2013 (Zugriff am 18.01.2015).

3.2 Kultur

Verallgemeinernd lässt sich anführen, dass die finnische Kultur für den Durchschnittseuropäer sowohl unbekannt, als auch von Vorurteilen geprägt ist. Im Vergleich zu Dänemark, Schweden und Norwegen ist Finnland auf dem Gebiet der Kulturwissenschaft das unerforschesteste Land. Mit Finnland werden vor allem Kälte, Alkoholismus, Naturlandschaften, kulturelle Eigenarten, Innovation und eine vorbildliche Bildungspolitik assoziiert.³⁰ Auch bezüglich der Gleichberechtigung der Frau gilt Finnland als europäischer Vorreiter.³¹ Finnlands Bürger gelten als traditionsbewusst, verschwiegen und melancholisch. Durch die späte, aber schleunige Teilnahme an der ökonomischen Globalisierungswelle,³² kam es zu einem starken sozialen Umbruch. Der Wandel in den 1960er Jahren vom letzten Agrarland Skandinaviens zum modernen Industrieland vollzog sich innerhalb von zehn Jahren, wodurch eine zügige Landflucht entstand, wobei „das ‚Urfinnische‘ nie mit der Stadt in Verbindung gebracht“³³ wurde. Schon Anfang des 20. Jahrhunderts wurde „die Stadt mit ihrer demoralisierenden Wirkung, [als] Ausgang allen Übels“³⁴ beschrieben. Eine neue Vorstadtgeneration versammelte sich in den Ballungsgebieten.³⁵ Es liegt nahe, dass einige Finnen mit der Abkehr von der Agrarwirtschaft zum modernen Wohlfahrtsstaat immer noch einen negativen Wandel in die Falle der Modernisierung verbinden, auch weil die fatale Wirtschaftskrise Anfang der 1990er, die mit der Auflösung der benachbarten Sowjetunion zusammenhing, eine zeitweise Arbeitslosigkeit von knapp 20 % Prozent hervorrief.³⁶

Ein prägender Begriff für die Kultur der Finnen, der immer wieder in der finnischen Sprache genutzt wird, ist „**sisu**“³⁷. Wörtlich lässt sich dieser Begriff nicht übersetzen. Die Autoren Ildikó Hámos und Ilari Sohlo definieren *sisu* wie folgt: „Es handelt sich um einen Sammelbegriff für positive Eigenschaften, der Zähigkeit, Ausdauer und Geduld beinhaltet.“³⁸ *Sisu* ist die finnische Durchhalteparole, die kulturelle DNA, die jedem, vor allem männlichen Finnen, die Kraft gibt ökonomische, militärische oder sportliche Hindernisse zu überwinden.³⁹

Der finnische Mann gilt als unverhältnismäßig schweigsam. Es ist keinesfalls unhöflich, eine Frage unbeantwortet zu lassen. Die Forstwirtschaft, war für Finnland lange Zeit

³⁰ Vgl. Schrödl, Daniel, PISA, Nokia Sauna. in: Lenk, Hartmut E.H. (Hrsg.): Finnland. Geschichte, Kultur und Gesellschaft, Landau 2011, S. 94.

³¹ Vgl. Välimaa, Jussi, Das Bildungswesen und die Entwicklung der Nation, in: Halmesvirta, Anssi(Hrsg.): Land unter dem Nordlicht. Eine Kulturgeschichte Finnlands, Darmstadt 2013, S. 220.

³² Vgl. Jochem, Sven: Die politischen Systeme Skandinaviens, Wiesbaden 2012, S. 145.

³³ Hámos, Ildikó / Sohlo, Ilari: Kulturschock Finnland, Bielefeld 2008, S. 98.

³⁴ Ebd., S. 96.

³⁵ Vgl. Sallinen-Gimpl, Pirkko: Zeiten des Wandels in der finnischen Volkskultur, in: Lenk, Hartmut E.H. (Hrsg.): Finnland: Geschichte, Kultur und Gesellschaft, Landau 2011, S. 516.

³⁶ Vgl. Hoesch, Edgar: Kleine Geschichte Finnlands, München 2009, S. 153.

³⁷ Hámos /Sohlo, 2008, S.186, Hervorhebung im Original.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. Ebd., S. 184.

sehr wichtig und der finnische Mann definierte sich idealerweise über die körperliche Arbeit. Der Begriff *jätkä* wurde früher für die Waldarbeiter verwendet und bedeutet im heutigen Sprachgebrauch: Kerl.⁴⁰ Dementsprechend sind die Naturverbundenheit und die dadurch entstehende Männlichkeit noch immer in der heutigen Gesellschaft verankert. Auch wenn die Schweigsamkeit der Männer von der früheren asketisch-puritanischen Waldarbeit herrührt und einige Sprichwörter ausbordende Emotionen, wie Lachen und Weinen verurteilen,⁴¹ sind Männer in Finnland nach der Jahrtausendwende fähig, auch ohne Hilfsmittel, wie Sauna, oder Alkohol zu kommunizieren.⁴²

Die Sprache der Finnen weist neben ihrer Komplexität die Eigenart auf, dass man sich über Rangordnungen hinweg duzt, was im Kontext mit der generell „homogenen Struktur der finnischen Gesellschaft“⁴³ zu sehen ist. Die Schweigsamkeit und das Vermeiden von Small Talk werden durch die direktere Bedeutung des gesprochenen Wortes aufgewogen. Den Kommunikationspartnern kommt weniger Bedeutung zu, die Kommunikation gestaltet sich etwas distanziert, was für Ausländer tendenziell unhöflich wirkt.⁴⁴

Der Alkohol gilt in Finnland nach wie vor als Volksdroge,⁴⁵ daher ist der finnische Arbeitsmarkt bei Alkoholkrankheiten vergleichsweise tolerant.⁴⁶ In Finnland dient der Alkohol nicht als Genussmittel, sondern als Ventil das Schweigen zu brechen, Zuneigung zu zeigen und einen Abend mit Herzlichkeit und Melancholie zu verbringen.⁴⁷ Auslöser für den überhöhten Alkoholkonsum des geerdeten Finnen sind unter anderem der außergewöhnliche Dualismus der Jahreszeiten.⁴⁸ Die langen Winter mit wenig Licht und die kurzen Sommer mit geringer Dunkelheit lösen bei vielen Menschen Depressionen aus. Es liegt nahe, dass der Alkoholkonsum nicht selten zu Todesfällen führt.⁴⁹ Resümierend lässt sich festhalten, dass der gewaltige wirtschaftliche und gesellschaftliche Wandel durch seine zügige Umsetzung⁵⁰ für die finnische Gesellschaft von großer Bedeutung war. Dem steht entgegen, dass Finnland trotz der Modernisierung ein traditionsbewusstes Land ist.

⁴⁰ Vgl. Ebd.

⁴¹ Vgl. Ebd., S. 187.

⁴² Vgl. Ebd., S. 189.

⁴³ Ebd., S. 85.

⁴⁴ Vgl. Piitulainen, Marja-Leena: Sprach und Kommunikationsvergleich Finnisch-Deutsch, in: Lenk, Hartmut E.H. (Hrsg.): Finnland: Geschichte, Kultur und Gesellschaft, Landau 2011, S. 392.

⁴⁵ Vgl. Håmos / Sohlo, 2008, S. 204.

⁴⁶ Vgl. Ebd.

⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 229.

⁴⁸ Vgl. Kiiskinen, Jykri: Kulturlandschaft, in: Tapaninen, Jaakko (Hrsg.): Finnland. Der Norden, das neue Europa und das kommende Jahrtausend, Helsinki 1999, S. 40.

⁴⁹ Vgl. Håmos / Sohlo, 2008, S. 204.

⁵⁰ Vgl. Hoesch, 2009, S. 153.

4 Autorenfilm / Independent Film

Im Zusammenhang mit Aki Kaurismäki fällt in der Fachliteratur der Begriff „Independent-*auteur*“⁵¹ womit eine Verschmelzung der beiden Begriffe Independent Film und Autorenfilm innerhalb einer ökonomisch geprägten Filmlandschaft beschrieben wird. Zunächst soll in diesem Kapitel der Ursprung und die Definition des Autorenfilms und Independent Films erläutert werden, um anschließend Kaurismäkis Werk auf diese Begriffe zu überprüfen. Abschließend sollen Parallelen zwischen Aki Kaurismäki und dem amerikanischen Independent Filmer Jim Jarmusch aufgezeigt werden, um Kaurismäkis Stil und Produktionsweise deutlicher einzuordnen.

4.1 Definition

Der Begriff Autorenfilm leitet sich aus der *politique des auteurs* ab. Dieser Begriff wurde von Protagonisten der *Nouvelle Vague* durch die Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma* hervorgebracht. Die *Nouvelle Vague*, aus der Regisseure wie Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Jacques Rivette oder Alain Resnais hervorgingen, formierte sich um den Filmkritiker André Bazin, dem Gründer der Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma*. Die jungen Regisseure begannen Mitte der 50er als Journalisten bei der Zeitschrift *Cahiers du Cinéma*, während sie gleichzeitig eigene Filme drehten. Den Grundstein für die Programmatik der *Nouvelle Vague* legte Francois Truffauts Artikel *une certaine tendance du cinéma français*,⁵² worin er die Vergleichbarkeit von Literatur und Film anhand von literarischen Adaptionen untersucht.⁵³ Demnach beschreibt die *politique des auteurs* „eine Konzeption von Film und Filmkunst, die abrückt von industriell und arbeitsteilig gefertigten Filmen und stattdessen das Werk einem ästhetisch Verantwortlichen zuschreibt (*auteur*).“⁵⁴ Der Filmschaffende sollte möglichst alle Produktionsschritte, wie Drehbuch, Produktion, Regie und Schnitt selbst bestimmen, um eine eigene Handschrift zu etablieren, die eine persönliche Weltanschauung formuliert.⁵⁵ Dabei galt die entfesselte Kamera, die „*caméra-stylo*“,⁵⁶

⁵¹ Scheffler, Christine: Melancholie und Versöhnung. Die Filme von Aki Kaurismäki, Schriftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Magister Artium an der Philosophisch-Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Augsburg, München 2004, S. 24, Hervorhebung im Original.

⁵² Vgl. Truffaut, Francois: Une certaine tendance du cinema francais. In: *Cahiers du Cinéma*, No.31 (Januar 1954), S. 15-29.

⁵³ Vgl. Dannenberg, Pascal Anja: Das Ich des Autors. Autobiografisches in Filmen der *Nouvelle Vague*, Marburg 2011, S. 69.

⁵⁴ Borstnar, Nils / Pabst, Eckhard / Wulff, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz 2008, S. 83.

⁵⁵ Grob, Norbert: Mit der Kamera „Ich“ sagen. Le Cinéma des auteurs, in: ders. / Kiefer, Bernd / Klein, Thomas / u.a. (Hrsg.): *Nouvelle Vague*, Mainz 2006, S. 50.

⁵⁶ Abstruc, Alexander: The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo, in: Graham, Peter / Vincendeau, Ginette (Hrsg.): *The French New Wave: Critical Landmarks*, London 2009, S. 32, Hervorhebungen im Original.

als Federhalter des *auteurs*, der sich von der Unterordnung des tyrannischen Narratives befreit und seine formale Selbstständigkeit,⁵⁷ in Form einer häufig verwendeten Schulterkamera, besitzt. Dem Regisseur wird eine künstlerische Freiheit und gleichzeitige individuelle Verantwortung zugesprochen, wie sie auch der Schriftsteller besitzt.⁵⁸ Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass die *Nouvelle Vague* die tradierte Filmlandschaft von etablierten Filmemachern aufrütteln und die vorhersehbare Filmsprache der damaligen Filme ästhetisch revolutionieren wollte. Zusätzlich sollten Filme von der „Entfremdung durch die industriellen Produktionsweisen“⁵⁹ ferngehalten werden.

Ästhetische Merkmale des Filmes dienten oftmals als Mittel, Kritik an den gegenwärtigen Konventionen der Filmsprache zu üben und somit den Filmemacher als *auteur* zu identifizieren.⁶⁰ Francois Truffaut gelang mit seinem Film *Les quatre cents coups* (*Sie küßten und sie schlugen ihn*) auf dem Filmfest in Cannes 1959 der internationale Durchbruch der *Nouvelle Vague*. Weitere Filme, wie *À bout de souffle* (*Außer Atem*) und *L'année dernière à Marienbad* (*Letztes Jahr in Marienbad*) folgten. Der Programmatik der *Nouvelle Vague* steht entgegen, dass Vorbilder aus dem weitestgehend konventionell geprägten, klassischen Hollywoodkino stammten. Regisseure wie Howard Hawks, William Wyler oder Alfred Hitchcock galten innerhalb des ökonomisch geprägten Studiosystems, als wahre Autoren ihrer Filme. Auch andere Regisseure wurden im Laufe dieser Bewegung als wahre Autoren ihrer Filme neu evaluiert. Europäische Filmemacher des Neorealismus, wie Roberto Rossellini, Vittorio de Sica und Luchino Visconti, der Franzose Jean Renoir, aber auch der amerikanische Schauspieler und Regisseur Orson Welles wurden von den jungen Regisseuren als *auteurs* ausgewiesen. Es ist unter all diesen Aspekten wichtig darauf hinzuweisen, dass die *politique des auteurs* nicht als Theorie behandelt wurde, sie war viel mehr ein Programm, eine Richtung der *Nouvelle Vague*.⁶¹ Vor diesem Programm gab es schon Ansätze einer Autorentheorie, wobei jedoch auch Produzenten oder Schauspieler als Autoren bezeichnet wurden,⁶² was sich erst durch die *politique des auteurs* änderte. Heutzutage zeichnen sich Autorenfilmer dadurch aus, dass sie vor allem die Gewerke Drehbuch und Regie in einer Person ausführen und den Schnitt maßgeblich beeinflussen. Nach Thomas Koebner würden oftmals generationsspezifische Themen behandelt werden, verbunden mit unlösbaren Problemen, die mit einer unkonventionellen Ästhetik umgesetzt werden.⁶³ Gegenwärtige Beispiele dafür sind Pedro Almodóvar, Paul Thomas Anderson und Lars von Trier. Oftmals produzieren

⁵⁷ Vgl. Ebd.

⁵⁸ Vgl. Koebner, Thomas: Vorwort, in: ders. (Hrsg.): *Autorenfilme*, Münster 1990, S. 5.

⁵⁹ Ebd., S. 225.

⁶⁰ Vgl. King, Geoff: *American Independent Cinema*, London 2005, S. 148.

⁶¹ Vgl. Arenas, Fernando Ramos: *Der Auteur und die Autoren*, Leipzig 2011, S. 60.

⁶² Vgl. Ebd., S. 36.

⁶³ Vgl. Koebner, 1990, S. 5.

Autorenfilmer unabhängig. Daraus wird ersichtlich, dass Autorenfilm und Independent Film Schnittpunkte besitzen.

Independent Film ist eine Filmgattung, die aus dem amerikanischen Kino stammt. Ein Independent Film zeichnet sich dadurch aus, dass er unabhängig von jeglichen Studios finanziert, produziert und vertrieben wurde.⁶⁴ Unter diesem Aspekt gibt es auch Abstufungen, sodass Filme, die bereits im Vorfeld einen Distributionsvertrag haben, oder von kleineren Studios finanziert oder produziert wurden, als „semie-indie“⁶⁵ bezeichnet werden. Der Ausdruck *Indie* wurde bereits in den Anfangstagen des Kinos verwendet, als die drei Produktionsfirmen Edison, Biograph und Vitagraph in den 1890er und 1900er Jahren den amerikanischen Markt beherrschten. Produzenten, die abseits von diesen drei Produktionsfirmen produzierten, wurden als *Independent* bezeichnet.⁶⁶ Zu Zeiten des *Classical Hollywoods*, von circa 1927 bis etwa 1963, gab es zwei Arten von Independent Produktionen. Einerseits die Produktionen, die komplett außerhalb der Studios umgesetzt wurden, sogenannte *B-Movies*. Andere Independent Produktionen, die zum Beispiel der Produzent David Selznick erfolgreich umsetzte, indem er Stars und Studiokapazitäten günstig einkaufte, produzierten *A-Movies*. Dieses Vorgehen etablierte die bis heute gängige Struktur von Hollywood und Independent Produktionen. So scheinen viele Produktionen *Independent* zu sein, wobei sie aufgrund der finanziellen und monopolähnlichen Stärke Hollywoods oftmals unter gewissen Aspekten von Hollywood abhängig sind. Für die Filmindustrie in Hollywood hingegen war und ist es die Gelegenheit das Risiko von teuren Produktionen zu minimieren.⁶⁷ Spätestens seit den 90er Jahren nutzt Hollywood die Chance den stetig wachsenden Markt von Independent Filmen abzudecken, indem von den *Major Studios* kleine Independent Firmen gegründet werden. Seit den 90ern dient der Begriff *Independent* als Marketingtool,⁶⁸ um das Bedürfnis nach Filmen abseits des Hollywood-Kinos zu stillen.⁶⁹

Jedoch sind die Merkmale des Independent Films nicht nur finanzieller und produktionstechnischer Natur. Das Folgende verdeutlicht dies: Hollywood Blockbuster, wie *Terminator 2: Judgement Day* und *Basic Instinct* sind nach der bisher beschriebenen Definition Independent Produktionen.⁷⁰ Daraus lässt sich ableiten, dass auch formale und ästhetische Aspekte für die Definition von Independent Filmen berücksichtigt werden müssen.

An dieser Stelle können mehrere Aspekte angeführt werden. Independent Filme vermeiden bei ihrer Erzählstruktur oftmals die klassische Hollywood dramaturgie.

⁶⁴ Vgl. Holm, D.K.: Independent cinema, Harpenden 2008, S. 12.

⁶⁵ King, Geoff: Indiewood USA, London 2009, S. 3.

⁶⁶ Vgl. King, 2005, S. 3.

⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 5.

⁶⁸ Vgl. Holm, 2008, S. 12.

⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 14.

⁷⁰ Vgl. King, 2005, S. 5.

Szenen scheinen vom roten Faden abzugleiten. Ihre Funktionalität ist für den Zuschauer nicht eindeutig. Alltagssituationen, die im Hollywoodkino übersprungen werden, finden im Independent Kino ihren Platz. Die Zielführung von Ereignissen und Wendepunkten innerhalb der durchorganisierten Erzählung wird durch eine entdramatisierte, oftmals fragmentarische Struktur ersetzt.⁷¹

Darüber hinaus ist wichtig zu bemerken, dass aus der Unabhängigkeit finanzielle Einschränkungen resultieren, die wiederum den Stil und die Dramaturgie beeinflussen.⁷² Aufwendige Kameraarbeit, die Anzahl verschiedener Einstellungen und Spezialeffekte stehen in einer finanziellen Relation. Dadurch wird auch die Montage von Independent Filmen beeinflusst, die weniger als Hollywoodfilme, den Blick des Zuschauers lenken, stattdessen dem Zuschauer Zeit lassen sich in den lange stehenden Bildern und der häufig ungewohnten zeitlichen Organisation von Bildern zurechtzufinden. So sind ein langsamer Schnittrhythmus und reduzierte Kamerabewegungen oftmals Merkmale von Independent Filmen. Ebenfalls aus Kostengründen, aber auch aufgrund der oftmals zeitgemäßen Themenwahl, spielen Independent Filme nahezu ausschließlich in der Gegenwart.⁷³

In Europa ist der Begriff des Independent Films weniger verbreitet, da es kein zu den USA vergleichbares Studiosystem gibt, stattdessen stehen die formalen Aspekte im Fokus. Im Allgemeinen lässt sich konstatieren, dass der Begriff Independent Film eine relative Bezeichnung bleibt, die sich nicht eindeutig abgrenzen lässt, weder wirtschaftlich noch ästhetisch, da es zu viele Zwischenformen und Ausnahmen gibt. Der Film *Cloud Atlas*, 2012 erschienen, bietet ein entsprechendes Beispiel: Ökonomisch betrachtet ist *Cloud Atlas* ein Independent Film, da er unabhängig von *Major Studios* finanziert wurde, jedoch sind die Ästhetik, das Budget und die Vermarktung viel eher dem Hollywoodkino zuzuordnen.

Die Filmindustrie Hollywoods, aber auch das europäische Mainstream-Kino weisen zwei charakteristische Seiten auf. Zum einen stellen sie eine jeweilige infrastrukturelle Vormachtstellung in der Filmbranche dar, zum anderen verbindet man eine bestimmte Philosophie der Filmkunst mit dem Mainstream-Kino.⁷⁴ Von diesen beiden Merkmalen grenzt sich ein Independent Film in der Regel ab.

4.2 Kaurismäkis Schaffen als Autorenfilmer / Independent Filmer

„Die Ästhetik der Filme ist das Ergebnis meiner Vorstellung. Von gemeinsamen Entscheidungen halte ich nichts.“⁷⁵ Damit weist sich Kaurismäki als Autorenfilmer aus.

⁷¹ Vgl. Ebd., S. 70.

⁷² Vgl. Ebd., S. 158.

⁷³ Vgl. Holm, 2008, S. 37.

⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 17.

⁷⁵ Beier, Lars-Olav / Müller, Robert: Gespräch mit Aki Kaurismäki, in: Filmbulletin, 04 (1990), S. 22.

Folgendes verdeutlicht diese Einordnung: Kaurismäki war bei einer Mehrzahl seiner Filme Produzent, Drehbuchautor, Regisseur und Cutter zugleich. Nicht nur dadurch bilden sich Parallelen zum Ursprung des Autorenfilms, der *Nouvelle Vague*, und dessen Aushängeschild Jean-Luc Godard. Ähnlich wie Godard schöpft Kaurismäki aus Genrefilmen, somit aus der Ästhetik seiner Vorbilder und integriert sie, um daraus seine Handschrift zu bilden, die sich trotz der Rekonstruktion der Filme nicht eindeutig zu einem Genre oder Regisseur zuordnen lässt.⁷⁶ Kaurismäki kann sowohl im gegenwärtigen Bezug, wobei es vor allem um die Verbindung der Gewerke Drehbuch und Regie geht, als auch im Kontext der *politique des auteurs*, die den Grundstein für den Autorenfilm legte, als Autorenfilmer definiert werden.

Anhand der folgenden Betrachtung, lässt sich auch Kaurismäkis Dasein als Independent Filmer bestätigen. Kaurismäki hat 1981 zusammen mit seinem Bruder die Produktionsfirma *Villealfa* gegründet, die im finnischen Produktionssystem der 80er Jahre eine wichtige Alternative war, um unabhängig produzieren zu können. Bereits 10 Jahre nach der Gründung von *Villealfa* produzierte die Produktionsfirma 30% der finnischen Filme.⁷⁷ In diesem Zusammenhang bezieht Kaurismäki Stellung: „Geld hilft nicht beim Filmmachen. Je mehr Geld man hat, desto mehr Probleme ergeben sich.“⁷⁸ Außerdem habe er sowohl die Technik als auch die Crew, die umsonst für ihn arbeite, sodass er direkt loslegen könne, um einen Film zu drehen.⁷⁹ Durch diese produktionstechnischen Bedingungen definiert sich Kaurismäki als Independent Filmer, auch wenn in Europa der Einfluss, der von außen kommenden Geldgeber nur bedingt mit dem in Amerika vergleichbar ist. Dabei reflektiert Kaurismäki sein Dasein folgendermaßen:

„Wenn man seit 15 Jahren sein eigener Produzent ist, weiß man genau, wie viel etwas kostet. Also schreibt man automatisch ‚billigere Szenen‘. Ich benutze nicht 100 Menschen, wenn ich mit Zweien auskommen kann. Oder: Es gibt keinen Busbahnhof, sondern nur einen Bus in der Ecke. Als Regisseur ist mein liebstes Bild eine grau-blaue Wand und davor zwei Menschen. Wenn möglich sogar nur eine Person. Oder noch besser: nur die Wand. Ich bin eben faul.“⁸⁰

Wie bereits weiter oben beschrieben, beeinflusst die Finanzierung auch die Ästhetik, wobei man diese These anhand von *Le Havre* relativieren muss, da dieser Film eine Ko-Produktion von Sendern und Produktionsfirmen war. Mit einem vermutlich etwas höheren Budget ist Kaurismäki seiner minimalistischen Ausstattung und Montage dennoch weitestgehend treu geblieben.

⁷⁶ Vgl. Werner, 2005, S. 292.

⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 286.

⁷⁸ Saada, Nicolas: *Le Tango finlandais*, in: *Cahiers du Cinéma*, April 1999, S.53-58 zit. nach Eue, 2006a, S. 70.

⁷⁹ Kaurismäki, Aki: *I Hired a Contract Killer*. Drehbuch, Zürich 1991, S. 99.

⁸⁰ Rothe, Marcus: *Der Griffith in mir ist zu kurz gekommen*, in: *Frankfurter Rundschau*, 30.05.1996 zit. nach Eue, 2006a, S. 73.

Abschließend lässt sich Kaurismäki als „*Independent-auteur*“⁸¹ bezeichnen. Darunter versteht Schindler, dass die einzigartige Ästhetik und die gewählten Themen zusammen mit der unabhängigen Produktionsweise, abseits der dominierenden Filmindustrie, in seiner Handschrift sichtbar werden.⁸²

4.3 Parallelen zu Jim Jarmusch

Durch den Vergleich mit Jim Jarmusch soll genauer überprüft werden, inwieweit die ästhetischen Merkmale eines Independent Films auf Aki Kaurismäkis Filme zutreffen. „Wenn ich einen Hut hätte, würde ich ihn vor Fassbinder ziehen. Er war sehr schnell und dabei unglaublich präzise. Jim Jarmusch ist ebenfalls sehr präzise. Aber eine fürchterliche Schnecke, noch langsamer als ich.“⁸³ Es liegt nahe, dass, abgesehen vom Arbeitstempo, damit auch die Montage und die Schnittfrequenz gemeint sind. Beide Filmemacher zeichnen sich insbesondere in ihren frühen Filmen, wie *Permanent Vacation*, in dem Jarmusch 67 Plansequenzen aneinanderreichte,⁸⁴ *Stranger than Paradise*, *Schuld und Sühne*, *Das Mädchen aus der Streichholzfabrik* durch eine geringe Schnittfrequenz, verbunden mit häufigen Abblenden und einer minimalistischen Kameraarbeit aus und geben so dem Zuschauer die Möglichkeit eine selbstständige Emotionalisierung gegenüber dem Gezeigten zu entwickeln,⁸⁵ was den Montage-Konventionen des Hollywoodkinos⁸⁶ entgegensteht. Diese Beispiele verdeutlichen, dass Minimalismus als Stilmittel die Werke beider Regisseure prägt. Auch in weiteren Bereichen setzt sich der Minimalismus fort. Beide Regisseure arbeiten mit Figur-zentrierten Plots, wobei Motivationen und Vorgeschichten oftmals unbekannt bleiben, oder erst spät aufgelöst werden. Das reduzierte Schauspiel der Figuren, wie es Bill Murray in *Broken Flowers*, Jack und Zack in *Down by Law* oder Jun in *Mystery Train* praktizieren, ist eine weitere Parallele. Wobei Jarmusch seinen oftmals männlichen Emotionswracks in der Regel einen Gegenpol gegenüberstellt,⁸⁷ um seine Figurenkonstellation, wie ein Versuchsexperiment anzuordnen. Bei Kaurismäki macht das ausdruckslose, zeitweise apathische Schauspiel vor kaum einer Figur Halt.

In den Oeuvres beider Regisseure ergeben ihre Antihelden in Randexistenzen eines postindustriellen Stadtbilds, verbunden mit der „leergeräumten“⁸⁸ Ausstattung und dem Hang zum Schwarz-Weiß Film, ein melancholisches Abbild der Gesellschaft, ohne eine

⁸¹ Szemerey, Eleonóra: Die Botschaft der grauen Wand. Über die Vermittlung von Hoffnung und Hoffnungslosigkeit in Aki Kaurismäkis Verlierer-Filmen, Stuttgart 2011, S. 33, Hervorhebungen im Original.

⁸² Vgl. Ebd.

⁸³ Stecher, 2002, S. 74-78.

⁸⁴ Vgl. Mauer, Roman: Lakonische Poesie. Jim Jarmusch, In: Grob, Norbert / Kiefer, Bernd / Mauer, Roman / u.a. (Hrsg.): Kino des Minimalismus, Mainz 2009, S. 188.

⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 189.

⁸⁶ Vgl. Ebd.

⁸⁷ Vgl. Ebd., S. 195.

⁸⁸ Ebd., S. 199.

Dramatisierung der ärmlichen Verhältnisse zu erzählen. In diesem Aspekt eröffnet sich ein entscheidender Unterschied zwischen den beiden Regisseuren. Während sich bei Jarmusch das Verhältnis zum Minimalismus über sein Wirken als Realist definiert, ist es bei Kaurismäki die Verwendung des Minimalismus als Stilist. Die Welten, in denen ihre Figuren leben, unterscheiden sich durch ihre Wahrhaftigkeit. Kaurismäki offenbart seine Plots als Märchen, während Jarmusch die Reduzierung als Realismus umsetzt.

Neben ihren inszenierten Stadtexistenzen besitzen beide Regisseure einen Hang zum Road-Movie, Filme wie *Night on Earth*, bei dem Aki Kaurismäki im Segment *Helsinki* auftritt, *Down by Law* oder *Broken Flowers* auf Jarmuschs Seite, und Kaurismäkis Filme *Calamari Union*, *Leningrad Cowboys go America*, in denen Jim Jarmusch als Autoverkäufer auftritt oder *Le Havre* bilden eine vergleichbare Heimatlosigkeit der Protagonisten.

Letztendlich bleibt noch die produktionstechnische Unabhängigkeit, die für die Handschrift der beiden Regisseure entscheidend ist und in Jarmuschs Fall durch seine amerikanische Herkunft umso bemerkenswerter ist. Jarmusch orientiert sich nicht nur bei seiner Finanzierung in Richtung Europa und dessen Autorenfilm, sondern auch bei seinen Drehorten. Seinen letzten Spielfilm *Only Lovers Left Alive* drehte er zum Großteil in Köln und Hamburg.

5 I Hired a Contract Killer (1990)

Kaurismäkis neunter Spielfilm *I Hired a Contract Killer* wurde 1990 in London auf Englisch gedreht. Der Film wurde in Venedig für den Goldenen Löwen nominiert und gewann den Preis für die beste Kamera beim finnischen Filmpreis. In Deutschland erschien *I Hired a Contract Killer* 1991. Das Drehbuch basiert auf einer Idee Peter von Baghs. Aki Kaurismäki hat das Drehbuch, die Regie, die Produktion und den Schnitt übernommen.

5.1 Handlung

Der Franzose Henri Boulanger wird nach 15 Jahren Tätigkeit für die Londoner Wasserwerke gefeuert. Da er niemanden hat, den er um Hilfe bitten könnte, beschließt er sich umzubringen, doch selbst das gelingt ihm nicht. Aus Feigheit beschließt er einen Killer auf sich selbst anzusetzen. Als er das Warten nicht mehr aushalten kann, trinkt und raucht er das erste Mal in einem Pub. In derselben Nacht verliebt er sich in Margaret. Leider kann er seinen Auftrag nicht mehr rückgängig machen, da die Bar, in der er den Mord in Auftrag gab, inzwischen abgerissen wurde. Henri und Margaret versuchen sich vor dem Killer zu verstecken. Doch als Henri versehentlich zum Hauptverdächtigen eines Juweliermordes wird, muss er Margaret verlassen. Über einen Tipp findet Margaret Henri in einem Burger-Restaurant wieder, in dem er untergekommen ist. Um dem Killer zu entkommen, wollen sie mit dem Zug flüchten,

doch vorher sucht der Killer Henri im Restaurant auf. Henri läuft davon, doch der Killer ist ihm einen Schritt voraus. Im Showdown sagt der Killer: ‚Lebe wohl.‘ und richtet die Waffe zunächst gegen Henri, dann gegen sich selbst und drückt ab, da er Krebs hat und in wenigen Wochen sterben wird. In der Zwischenzeit haben sich die tatsächlichen Täter des Mordes gefunden und Henri kann zusammen mit Margaret nach Frankreich emigrieren.

I Hired a Contract Killer wird weitestgehend geradlinig erzählt. Die Wendepunkte sind eindeutig, die Auflösung ist funktional. Eine Liebesgeschichte, die von einem Killer bedroht wird, bildet die Fallhöhe. Durch Parallelhandlungen der drei Hauptfiguren und präzise gestreute Informationen bedient sich der Film erzählerischen Mitteln, wie *Suspense* und *Surprise*. Der Zuschauer sieht einen Film, der durch sein Thema und seine Dramaturgie konventionell gestrickt ist.

Der Protagonist bestimmt durch sein Scheitern die Handlung. Das ständige Versagen fungiert als dramaturgisches Mittel. Henri wird aufgrund seiner vielen Rückschläge und Niederlagen zum Handeln gezwungen,⁸⁹ woraus sich die episodische Handlung ergibt.⁹⁰ Die Auflösung erhält durch das Emigrieren von Henri und Margaret eine Melancholie, die ein ungewisses Ende der Geschichte außerhalb der Fabel platziert.⁹¹

5.2 Figuren

Kaurismäki sagt über seine Schauspieler: „Sie sollen nicht schreien, nicht lachen, nicht rennen und sich auf geringste Bewegungen in ihrem Gesicht und ihren Händen konzentrieren. Sie sollen so wenig, wie möglich machen.“⁹² In *I Hired a Contract Killer* strahlen insbesondere der Protagonist und der Antagonist eine Ruhe und Emotionslosigkeit aus, sodass eine Erklärung für ihr Verhalten nur durch ihr Handeln stattfindet. In *I Hired a Contract Killer* haben alle Figuren etwas gemeinsam. Sie sind einsam. Man stelle sich diese undurchsichtigen grauen Figuren auf der Straße vor. Man würde sie nicht wahrnehmen.⁹³ Dabei wirken sie gleichzeitig auffällig hölzern, wenn sie sich lieben (00:49:48), wenn sie trinken (00:54:52), wenn sie arbeiten (00:02:30), wenn sie reden. Dabei reden sie nicht miteinander, sondern für sich (01:05:20). Das stets schnelle gegenseitige Einverständnis von Margaret und Henri wirkt dabei, wie eine Farce auf die menschliche Sprache und die Hollywoodinszenierungen von Liebesgeschichten. Die literarische Sprache in *I Hired a*

⁸⁹ Vgl. Hanstein, Ulrike: *Unknown Woman, Geprügelter Held. Die melodramatische Filmästhetik bei Lars von Trier und Aki Kaurismäki*, Berlin 2011, S. 168.

⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 166.

⁹¹ Vgl. Esser, Michael: *Establishing Shot. Blue Cadillacs – Das Fernweh des Aki Kaurismäki*, in: Ralph Eue / Linda Söffker (Hrsg.): *Aki Kaurismäki*, Berlin 2006, S. 9.

⁹² Kaurismäki, Aki, in: Bohr, Alexander: *Kaurismäki & Kaurismäki. TV-Dokumentarfilm*, ZDF 1994 zit. nach Fichert, Alexander: *Die Ästhetik der Kargheit. Aki Kaurismäki*, in: Grob, Norbert / Kiefer, Bernd / Mauer, Roman / u.a. (Hrsg.): *Kino des Minimalismus*, Mainz 2009, S. 207.

⁹³ Vgl. Kilb, Andreas: *Der kurze Frühling der Anarchie. Aki Kaurismäkis Film Das Leben der Boheme*, in: *Die Zeit*, 13.3.1992.

Contract Killer ist ein Aspekt, der eine Parallele zu den Eigenheiten der finnischen Kultur bildet. Jedes Wort ist gewichtig, keines ist überflüssig.

Darüber hinaus lässt sich Kaurismäkis Schöpfung aus Genrefilmen in *I Hired a Contract Killer* erkennen. Bei seinen Figuren übernimmt Kaurismäki Motive des Gangstergenres. Wie auch in Filmen von Jean-Pierre Melville rückt die Differenzierung zwischen Gut und Böse, Opfer und Täter in den Hintergrund. Jochen Werner schreibt dazu: „Die machistische Tradition des Gangstergenres, in dem die Begriffe Morde, Macht und Männlichkeit eng beieinanderstehen, wird ausgehebelt, wenn der Killer selbst zum Objekt des Mitleids wird.“⁹⁴ Dadurch kann der Zuschauer abseits der klassischen Genremuster beidseitig Sympathie aufbauen. Darüber hinaus entsteht zwischen Henri und dem Killer ein gegenseitiges Verständnis, wodurch sie, abseits der konsequenten Pflichtausübung des Killers, das Misstrauen und die gemeinsame Einsamkeit letztendlich zusammenführt.⁹⁵ Anhand der schicksalhaften Ähnlichkeit der beiden Kontrahenten spiegelt Kaurismäki das Thema Tod in mehreren Facetten; den Freitod, den voraussehbaren Tod und den damit verbundenen Überlebenskampf. Auch die Nebenfiguren spielen eine ambivalente Rolle zwischen Leben und Tod. Der lange Blickwechsel zwischen Vic und dem Profikiller (01:09:40) ist ein codierter Verweis auf Serge Reggians frühere Rolle als Killer in Melvilles *Le doulos* (*Der Teufel mit der weißen Weste*). Im Gegensatz zu dem Rezeptionisten lässt der Killer ihn am Leben. Es ist das gegenseitige Verständnis für die jeweilige Pflicht zweier Männer, deren beste Tage gezählt sind, ein Schutzengel und ein Todesengel treffen aufeinander.

5.2.1 Antiheld

Im Folgenden soll untersucht werden, inwiefern sich der Protagonist Henri Boulanger als Antiheld auszeichnet.

Aki Kaurismäki hat die Hauptrolle in *I Hired a Contract Killer* mit Jean-Pierre Léaud besetzt, der in den 60er und 70ern zwischen Francois Truffaut und Jean-Luc Godard, zwischen der Rolle vom *Enfant terrible* Antoine Doinel und den radikalen Figuren Godards *film socialisme* pendelte. In *I Hired a Contract Killer* avanciert er zum Loser. Als missverständener Außenseiter glänzte er auch in Rollen der *Nouvelle Vague*. Doch diesmal ist er zurückgezogen, sensibel und verhalten. Léaud gelingt es, trotz seiner emotionalen Bewegungslosigkeit seine Gesten als überhöht und pathetisch zu spielen.⁹⁶ Daraus entsteht eine gebrochene Figur, die unfähig ist der inneren Sensibilität eine Sprache zu geben, so zum Beispiel beim Kennenlernen von Margaret (00:29:25 – 00:31:50). Der Unglücksrabe ist kein Vorbild, er flieht vor seinem Gegner, kämpft nicht aktiv für das Gute, ist schwach und ungeschickt im Umgang mit Frauen. Der Zuschauer empfindet Mitleid, statt Identifikation. Seine Ungeschicktheit verbunden

⁹⁴ Werner, 2005, S. 162.

⁹⁵ Vgl. Ebd.

⁹⁶ Vgl. Esser, 2006, S. 24.

mit dem unverhofften Glück der Liebe erinnert an Chaplins Tramp, wodurch sich eine Verweigerung des klassischen Heldenbilds, das von Entschlossenheit und Zielstrebigkeit bestimmt wird, ergibt. Henri sagt, er hätte niemals geboren werden sollen (01:05:45), selbst in seinem Heimatland habe man ihn nicht gemocht. Henri hat kein Vertrauen in seine eigenen Talente.⁹⁷ Er lässt sich von Margaret leiten und gleitet, wie Treibholz mit einer aussichtslosen Sehnsucht durch die Handlung.⁹⁸ Alles, was geschieht, wird durch die Passivität Henris hervorgerufen, womit Kaurismäki einen ungewöhnlichen Helden erschafft. In konventionellen Filmen steht der aktive Held im Vordergrund, der ein individuelles, im Charakter der Figur verankertes Ziel besitzt.⁹⁹

Sein Blick, der während der Arbeit (00:02:30) in die Ferne gleitet, sucht nach einem Halt, kehrt jedoch wieder in die Alltagstristesse zurück.¹⁰⁰ Ein Ausweg aus der Demut des Antihelden Henri ist aussichtslos. Antihelden, wie Henri „zerbrechen am Anspruch des vorgeblich wertgebenden Kollektivs.“¹⁰¹

Henris Verhalten entspricht einem Zitat von Camus, der Kaurismäki mit seinem pessimistischen Existenzialismus, ähnlich ist: „Vor diesem Tod [...] Furcht zu haben bedeutete, Furcht vor dem Leben zu haben.“¹⁰² Henri schafft es weder sich umzubringen, noch seinen Pessimismus gegenüber dem Leben zu überwinden. Paradox ist, dass er durch die Bereitschaft zu sterben sein Leben wieder gewinnt.¹⁰³

5.2.2 Soziales Randmilieu

Nachdem die Hauptfigur beschrieben wurde, soll nun das Umfeld des Antihelden untersucht werden.

Salminens Kamera zeigt nicht das moderne, attraktive London, sondern eine postindustrielle Vorstadt. Abseits von Big Ben und Tower Bridge sieht der Zuschauer verrauchte Pubs (00:29:22), graue Hinterhofruinen (00:40:44), ein Burger-Restaurant, das in einen Friedhof hineinragt (01:04:54) und verlassene Hotels (00:48:07). Kaurismäki reflektiert damit die finnische Vorstadtgeneration sowie die Skepsis gegenüber der Großstadt in Finnland. Das Milieu, in dem *I Hired a Contract Killer* angesiedelt ist, spiegelt eine undurchsichtige Schicht zwischen Mittelstand und Proletariat wider. Die Büroräume werden als eine „moderne Sklaverei“¹⁰⁴ inszeniert (00:02:15), sodass letztendlich ein Bild von einem verlorenen, identitätslosen Umfeld entsteht.

⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 28.

⁹⁸ Werner, 2005, S. 162.

⁹⁹ Vgl. Stutterheim, Kerstin / Kaiser, Silke: Handbuch der Filmdramaturgie, Frankfurt a.M. 2011, S. 109.

¹⁰⁰ Vgl. Esser, 2006, S. 29.

¹⁰¹ Wulff, Hans J.: Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriß, <http://www.derwulff.de/files/2-107.pdf> (Zugriff am 03.01.2015).

¹⁰² Camus, Albert: Der glückliche Tod, Reinbek 2005, S. 133.

¹⁰³ Vgl. Werner, 2005, S. 156.

¹⁰⁴ Kracauer, Sigfried: Die Angestellten, Frankfurt a.M. 1971, S. 13.

In *I Hired a Contract Killer* gibt es nur das Gesicht des Chefs von Henri (00:07:58), das die herablassende Oberschicht repräsentiert. Kaurismäki gibt der Oberschicht keine Chance sich der einseitigen Darstellung zu erwehren, auch weil praktisch alle Figuren eine Randexistenz der Gesellschaft darstellen. Vom Rezeptionisten, über Vic, den Besitzer des Burgerrestaurants, bis hin zum Killer, der getrennt von seiner Frau in einem spröden Hinterhof wohnt, agieren die Figuren als Mittler zwischen anderen Menschen und Welten, wobei sie ihr ursprüngliches Leben, seelisch tot, scheinbar verlassen haben.¹⁰⁵ Dadurch, gepaart mit den Hintergrundgeschichten, die unbekannt und außerhalb des Plots liegen, erhält der Zuschauer den Eindruck, dass jede dieser Figuren eine eigene Geschichte erzählen könnte.¹⁰⁶ Kaurismäki gelingt es, damit seine Nebenfiguren aufzuwerten und sie in seine melancholische Welt zu integrieren.

5.3 Bildsprache / Montage

Kaurismäki beschreibt die Entwicklung seiner Bildsprache folgendermaßen: „Anfangs gefielen mir Kamerabewegungen, aber ich war zu faul und auch immer anderweitig beschäftigt, um sie gut einzurichten [...] Inzwischen sehe ich dafür keinen Grund mehr.“¹⁰⁷

In *I Hired a Contract Killer* ist die Kamera weitestgehend unbeweglich. Sie lenkt keineswegs den Blick des Zuschauers, sie sammelt und verzeichnet Bilder.¹⁰⁸ Insbesondere die Kameraarbeit in Kaurismäkis Filmen wird von einem seiner Vorbilder, Yasujiro Ozu, beeinflusst. Dahingegen wirken die schnellen Kamerafahrten, die meist von einer halbnahen Einstellung bis in eine Großeinstellung fahren, wegen der generellen Statik der Kamera besonders auffällig. Kaurismäki benutzt diese Kamerabewegung konsequent seit seinem ersten Film *Schuld und Sühne*. Dieses Mittel dient in *I Hired a Contract Killer* als Paraphrasierung der entscheidenden Momente innerhalb einer Szene (00:02:25; 01:01:53; 00:08:16). Abseits dieser Ausnahme unterstützt die Starrheit der Kamera die Darstellung von Henris Arbeitsplatz, der als „Form der kapitalistischen Rationalität“¹⁰⁹ erscheint. Diese Behörde, deren Prozesse schonungslos routiniert und automatisiert wirken, könnte aus Kafkas *Das Schloss* oder *Der Prozess* stammen.¹¹⁰ Die Darstellung von Henris Einsamkeit findet nicht nur auf dem Arbeitsplatz statt, wenn er in der Mittagspause alleine am linken Bildrand mit seiner Suppe spielt (00:03:16), oder durch eine Aufsicht als kleiner Mann inmitten der kapitalistischen Bürokratie erscheint (00:06:33). Die visuelle Einsamkeit setzt sich in Henris Wohnung fort, wenn er abends am offenen

¹⁰⁵ Vgl. Werner, 2005, S. 160.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd.

¹⁰⁷ Ciment, Michel / Herpe, Noël: Pas un cinéaste, mais un shaker de cocktail. In: Positif (Oktober 1996), S. 8-11 zit. nach Eue, 2006a, S. 72.

¹⁰⁸ Vgl. Werner, 2005, S. 149.

¹⁰⁹ Koch, Gertrud: Kracauer zur Einführung, Hamburg 1996, S. 55.

¹¹⁰ Vgl. Werner, 2005, S. 149.

Fenster Tee trinkt und alles nach einem gemütlichen Kaffeekranz anmutet. Das Fenster ist zwar offen, doch ein kurzer Blick hinunter verrät, dass es kein Tor zur Gesellschaft ist, sondern nur die fernen Stimmen von integrierten Menschen sind (00:06:21). Stattdessen schaut Henri, wie des Öfteren in den deprimierenden ersten 20 Minuten des Films, von rechts nach links außerhalb des Bildraums, wobei der Zuschauer bereits weiß, dass dort nur eine weitere kalte, nackte Wand ist (00:05:55). Die Bewegung und die Blickrichtung von rechts nach links drücken im westlichen Kulturkreis, bedingt durch die Leserichtung, meist eine Konnotation des Rückschritts oder Abstiegs aus.¹¹¹ Auch in der *Honolulu Bar*, in der er seinen Mord in Auftrag gibt, lässt er sich weder der blauen Wand, noch der roten Wand zuordnen, stattdessen verschwindet er an dessen Grenze, zwischen den beiden Gaunern, die ihm von den schönen Dingen im Leben erzählen (00:24:56).

Bis Henri Margaret kennenlernt, taucht Kaurismäki Henris Welt in einen Blaustich, der sich über die Handlung ausbreitet und dabei die dunkle, verlassene Seele Henris bildlich wiedergibt. Diese visuelle Einsamkeit wird durch die Rosenverkäuferin Margaret abgelöst, die mit ihren roten Rosen und ihren roten Lippen, den einsamen Henri mit ihrem Kuss, wie Dornröschen, wieder zum Leben erweckt. Kaurismäki spielt Rot und Blau gegeneinander aus, zwei Farben, die „die Welt bis ins absurde Detail auf den Widerspruch zwischen Leben und Tod reduzieren“, ¹¹² dabei symbolisiert Margarets Rot Vitalität, Liebe und Erotik. Der Wechsel der Farbtemperatur markiert den ersten Wendepunkt und Henris Reinkarnation als lebensbejahenden Liebhaber.

Das Licht in *I Hired a Contract Killer* nimmt mit seinem *low-key-Stil*, seinen harten Kontrasten, den ständigen Schatten inzwischen der monochromatischen Akzente der Interieurs, ästhetische Merkmale des *film noir* auf. An dieser Stelle fällt wieder Kaurismäkis Rekonstruktion von Aspekten des Genrefilms auf. Ein weiteres Beispiel für dieses Merkmal ist, dass Kaurismäki die Lichtgestaltung aus *Peeping Tom* von Michael Powell zitiert, dem Kaurismäki den Film widmete. Das Führungslicht unterstützt von harten Lichtkanten, verursacht nicht selten Doppelschatten und starke Kontraste, wodurch das Bild eine stilistische Überhöhung erhält, die einen Gegensatz zur minimalistischen Montage und der reduzierten Ausstattung bildet.

Zu diesem kontradiktorischen Effekt tragen die monochromatisch geprägten Interieurs bei, die reduziert und stilisiert wirken. Henris Wohnung besticht mit einem trostlosen grau-blau (00:04:33), wohingegen Margarets Wohnung mit einer Mischung aus hellblau und grün (00:37:21), das Stimmungsbild hebt. Das Blau im Hotel wirkt wiederum ähnlich kalt, wie Henris Wohnung, und das rotgelbe Interieur des Burgerrestaurants wirkt, durch die visuelle Vitalität und den dahinterliegenden Friedhof, absurd. Diese Interieurs erzählen eine selbstständige Visualität, die die Wirkungskraft der Bilder beim

¹¹¹ Monaco, James: Film verstehen, Reinbek 1980, S. 177 f..

¹¹² Ebd.

Zuschauer betont, aber gleichzeitig die Filmwelt als illusorisch entlarvt,¹¹³ ohne dass die Komposition der Farben verkrampft wirkt.¹¹⁴

I Hired a Contract Killer besitzt, wie auch die meisten anderen Filme Kaurismäkis eine niedrige Schnittfrequenz. Die Protagonisten (00:04:14), oder das Taxi (00:18:20) verlassen das Bild und die Kamera verharrt noch ein bis zwei Sekunden auf der Haustür oder dem dunklen Asphalt. Trotz der wenigen Schnitte versucht es Kaurismäki vereinzelt, emotionale Momente in Groß- oder Nahaufnahmen zu verdichten, zum Beispiel als Henri gefeuert wird (00:08:28), als er und Margaret sich lieben (00:49:41), oder als Henri in der Mittagspause zu den scherzenden Kollegen herüberblickt (00:03:16). Es dominiert weitestgehend die Halbnah-Einstellung. Dadurch entsteht eine vorsichtige Distanz zu den Protagonisten. Im Gesamten vermeidet Kaurismäki die manipulative Steuerung des Zuschauers, wie sie häufig im Hollywoodkino stattfindet. Einige Details von Gegenständen entlasten die Szenen. Durch die bildliche Betonung der Details (00:28:08; 00:32:42; 00:55:58; 00:56:46) und der damit verbundenen Abwechslung zwischen Nähe und Distanz evoziert Kaurismäki eine Objektivität des Geschehens und ermutigt damit den Rezipienten eigenständig zu reflektieren.¹¹⁵ Die verhaltene Distanz des Bildes äußert sich auch im Vermeiden vom konventionellen Schuss-Gegenschuss-Verfahren. Die Figuren sind bildlich gleichberechtigt, eine subjektive Perspektive wird zu keinem Zeitpunkt etabliert.

5.4 Gesellschaftsbild

Im Folgenden soll das Gesellschaftsbild in *I Hired a Contract Killer* beschrieben werden. Dabei soll die Überprüfung Aufschlüsse über Kaurismäkis Weltbild geben und somit seine Handschrift thematisch genauer beschreiben. Zunächst soll der Humor beschrieben werden, der oftmals als lakonisch bezeichnet wird. Anschließend soll die Inszenierung von Liebe analysiert werden.

5.4.1 Skandinavischer Humor

Der Humor in *I Hired a Contract Killer* äußert sich auf zweierlei Arten, dem Slapstick und dem schwarzen Humor. Gerade der schwarze Humor wird oft mit Skandinavien in Verbindung gebracht, Filme, wie *Jo Nesbøs Headhunters*, *Adams Äpfel* oder *In China essen sie Hunde* prägen das Bild des skandinavischen Filmhumors.

Wenn Henri probiert sich umzubringen, aber sein Strick nicht hält (00:14:02), der Gasstreik einen weiteren Selbstmordversuch verhindert (00:15:59) oder Henri aus Versehen zum Hauptverdächtigen eines Mords wird (00:56:08), erinnert seine bitterkomische Darbietung an Slapstick-Helden, wie Charlie Chaplin oder Laurel & Hardy.

¹¹³ Vgl. Ebd., S. 159.

¹¹⁴ Vgl. Roth, 2006, S. 138.

¹¹⁵ Vgl. Fichert, Alexander: Die Ästhetik der Kargheit. Aki Kaurismäki, in: Grob, Norbert / Kiefer, Bernd / Mauer, Roman / u.a. (Hrsg.): Kino des Minimalismus, Mainz 2009, S. 211.

Dabei lässt sich der versuchte Selbstmord mit dem Gasofen als Umkehrung der Tragödie aus Fassbinders *Die Ehe der Maria Braun*, interpretieren. Maria lässt den Gasherd an und ein Streichholz löst eine tödliche Gasexplosion aus. Dadurch ergibt sich ein codierter intrafilmischer schwarzer Humor, den Kaurismäki auch ohne filmische Verweise in weiteren Szenen verwendet.

Dieser schwarze Humor entsteht durch die absurde Selbstverständlichkeit, mit der beliebig wirkende Ausnahmesituationen hingenommen werden. Die selbstgefällige Annahme von Henris Chef, dass Henri sicherlich verstehe, dass man die Ausländer als Erste entlassen müsse (00:08:15), die nicht funktionierende Golduhr, die er nach der Entlassung als Abfindung erhält, der Verkäufer, der Henri das Seil als ‚gute Ware‘ anpreist (00:11:06), obwohl er wissen müsste, was Henri damit vorhat und die ernsthafte Abwicklung des Mordauftrags (00:24:00), sind nicht nur reine Unterhaltung. All diese Szenen implizieren eine Kritik am profitgierigen, schonungslosen Kapitalismus. Selbst mit Henris Tod wird Profit gemacht. Der abgehobene Abteilungsleiter, der annimmt, dass eine goldene Uhr die moralische Wiedergutmachung für die Entlassung seiner Angestellten erfüllen dürfte, zeichnet ein Bild einer Oberschicht, die keinesfalls daran interessiert ist, sich den Interessen der Arbeitnehmer zu widmen. Die entfesselte Marktwirtschaft scheint keine Grenzen zu kennen und so bleibt der Einzelne, in diesem Fall Henri, innerhalb dieser selbstzerstörerischen Gesellschaft auf sich alleine gestellt. Auch die Verweigerung Kaurismäkis den lang erwarteten Showdown zwischen Henri und dem Killer bildlich spannend zu gestalten, drückt sein Verständnis für Genrekonventionen und dessen Potenzial für Komik aus. Die Autorinnen Stutterheim und Kaiser definieren die Grundierung für diesen Effekt folgendermaßen: „Den Genrekonventionen gemäß sind den jeweiligen Genres vom Publikum im Grunde voraussehbare Handlungsmuster und ästhetische Komponenten zugeordnet.“¹¹⁶ Der Durchschnittszuschauer hat in Krimis schon mehrere dieser Verfolgungsjagden mit anschließendem Duell gesehen. Wenn der Killer und Henri sich lange gegenüberstehen, ohne sich zu regen und dann der Killer anfängt zu husten, ist das unpassend und überraschend zugleich, wodurch das Duell eine Komik erzeugt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Kaurismäki durch den Humor seine Kritik am Kapitalismus äußert und Codes, sowie Genremerkmale nutzt, um Witz zu erzeugen.

5.4.2 Liebe

Henri und Margaret durchleben den klassischen Verlauf einer Liebesgeschichte. Sie begegnen sich, es ist Liebe auf den ersten Blick, sie verbringen die erste Nacht zusammen, ihre Beziehung gerät in Gefahr, sie müssen sich trennen, sie kommen

¹¹⁶ Stutterheim / Kaiser, 2011, S. 30.

wieder zusammen und wollen flüchten, die Gefahr löst sich auf und ihre Liebe ist gerettet. Es werden gängige Motive der Liebe erzählt: Glück, Schmerz, Trauer, Trennung, Vertrauen, Loyalität und Zukunft. Worin sich Kaurismäkis Liebesgeschichte von den meisten anderen unterscheidet, insbesondere von den Liebesgeschichten der Hollywoodfilmindustrie, ist die Art und Weise der Inszenierung dieser Motive.

Es werden kaum Zärtlichkeiten ausgetauscht. Kaurismäki deutet sie höchstens an und verpasst diesen Andeutungen eine puppenhafte Biederkeit (00:49:30), sodass keine Romantik oder Erotik entsteht. Die Trennung wird durch einen Abschiedsbrief Henris erzählt, den der Zuschauer nicht sieht, aber durch Margarets ikonische Geste (00:58:44) wird der Inhalt deutlich. Diese Beispiele zeigen, dass die Inszenierung auf ihren Kern reduziert wird. Keine Tränen, kein Geschrei, kaum eine Emotion prägen Henris und Margarets Liebesgeschichte. Ihre Gespräche wirken umständlich und ungeschickt. Sie offenbaren sich mit Banalitäten der Liebe (00:43:51).

Henri: ‚Der Abschied fällt mir so schwer.‘

Margaret: ‚Soll ich mitkommen?‘

Henri: ‚Nein. Durch die Trennung werde ich dir fehlen und das ist gut.‘

Margaret meint, dass es einer Frau nicht wichtig sei, wie viel ein Mann verdiene (00:37:55). Trotz ihrer literarischen Sprache, die manchmal in Pathos abgeleitet, gibt es kaum Widersprüche. Es kommt kein Streit auf, es herrscht Harmonie.

Die Liebe in *I Hired a Contract Killer* ist jedoch der zentrale Anker der Geschichte. Sie ist Hoffnung und Motivation für Henri zu handeln, gleichwohl eine Chance seine Sehnsucht nach einer Zugehörigkeit zu stillen. Dementsprechend inszeniert Kaurismäki Liebe als eine Möglichkeit mit den unausweichlichen Widrigkeiten des Lebens zurechtzukommen.

5.5 Politischer Aspekt

Als Mittel für die Untersuchung des Gliederungspunkts „Politischer Aspekt“ dient bei den drei analysierten Filmen *Das Kommunistische Manifest*. *Das Kommunistische Manifest* ist eine, von Friedrich Engels und Karl Marx verfasste Schrift aus dem Jahre 1848. Darin wird die Vorstellung einer klassenlosen Gesellschaft beschrieben, die aus dem Umsturz der herrschenden Klasse hervorgehen solle. Der Grund für die Verwendung dieser Schrift als Untersuchungsmittel dieser Arbeit ist, dass Kaurismäki sich selbst als Kommunist bezeichnet.¹¹⁷ Darüber hinaus findet im Film *Leningrad Cowboys Meet Moses* ein Gespräch zweier Figuren statt, wobei sich ein Schlagabtausch zwischen vermeintlichen Bibelziten und Zitaten aus dem *Kommunistischen Manifest* ergibt. Daher soll überprüft werden, wie Kaurismäki die

¹¹⁷ Vgl. Westphal, Anke: Aki Kaurismäki. Ich nutze Würde, statt Make-up, in: Frankfurter Rundschau-Online vom 15.09.2011, <http://www.fr-online.de/kultur/aki-kaurismaeki-ich-nutze-wuerde-statt-make-up,1472786,10840632.html> (Zugriff am 08.01.2015).

beschriebenen politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse aus *Das Kommunistische Manifest* darstellt und an welchen Stellen sich Parallelen aufzeigen lassen.

5.5.1 Solidarität mit der Arbeiterklasse

Kaurismäki verortet seine Handlung in der Vorstadt Londons. Damit gibt Kaurismäki seinem Stoff eine Universalität, die sich von einer rein finnischen Spezifik abkehrt. Zusätzlich zum internationalen Drehort ist der Hauptdarsteller ein Franzose in England, womit die thematische Universalität untermauert wird.

Kaurismäki stellt eine „Proletarisierung der Angestellten“¹¹⁸ dar. Der Satz: „Die bisherigen kleinen Mittelstände [...] fallen ins Proletariat hinab.“¹¹⁹ Wir durch zwei einander konträre gesellschaftliche Lager, den Arbeitgeber (Wasserwerke) und den Arbeitnehmer (Henri) dargestellt, wobei die Arbeitnehmer, wie es in *Das Kommunistische Manifest* beschrieben wird, durch eine „offene, unverschämte, direkte, dürre Ausbeutung“¹²⁰ unterdrückt werden. Es ist zwar keine Arbeiterklasse, wie sie von Marx über die Fabrikarbeit definiert werden könnte, jedoch weitet Kaurismäki mit seinem Protagonisten Henri die Reichweite der Problematik auf die schwindende Mittelschicht aus. Die Problematik besteht darin, dass die Entlassung Henris, den Raub der Identität des Helden durch die Oberschicht darstellt. Henri definierte sich über seine Arbeit, weshalb er auch versucht sich nach seinem Identitätsverlust das Leben zu nehmen. Diese Identitätsdefinition ist einerseits ein Rückbezug auf die Bedeutung der Arbeit im Finnland der Agrarzeit, andererseits eine im Marxismus verankerte These, wobei das Sein Interessen und das Bewusstsein bestimmt.¹²¹ Henri ist, wie das beschriebene Proletariat aus *Das Kommunistische Manifest*, ein Unterdrückter der herrschenden Klasse, der nur so lange Arbeit hat, wie sich das Kapital vermehrt,¹²² was durch Henris Entlassung offensichtlich wird. Durch die Auslieferung Henris gegenüber der Oberschicht erzeugt Kaurismäki eine Ungerechtigkeit, die den Zuschauer auf Henris Seite zieht.

Über Umwege inszeniert Kaurismäki die Solidarität innerhalb der Arbeiterklasse, die auch von Engels und Marx angestrebt wird. Sie geht nicht von sozialen Institutionen aus, sondern von den unsichtbaren streikenden Gasarbeitern, die Henri das Leben retten, als er versucht sich im Gasofen zu töten. Der Gasstreik lässt sich als positives Ereignis werten, als Notwendigkeit, um die Benachteiligten am Leben zu halten.

Darüber hinaus lässt sich das kommunistische Bild der klassenlosen Gesellschaft wiederfinden, allerdings nicht idealisiert und politisch motiviert, wie in *Das*

¹¹⁸ Kracauer, 1971, S. 13.

¹¹⁹ Engels, Friedrich / Marx, Karl: *Das Kommunistische Manifest*, Köln 2009, S. 23.

¹²⁰ Engels, Friedrich / Marx, Karl: *Das Kommunistische Manifest*. Eine moderne Edition, Hamburg 1999, S. 47.

¹²¹ Vgl. Ebd., S. 68.

¹²² Vgl. Ebd., S. 52.

Kommunistische Manifest. Die Figuren, bis auf Henris Chef, unterscheiden sich nicht durch eine soziale Rangordnung. Sie sind das Porträt einer gemeinsam untergehenden Schicht. Dabei weckt der Film Sympathie für die fehlerbehafteten Charaktere und deren Milieu. Der ergraute Rezeptionist ist ein Hinweis darauf. Kaurismäki nutzt ihn als klagendes Sprachrohr, wenn er Margaret ins Gewissen redet (01:00:42), dass sie ihn als grobe, unmenschliche und kalte Person wahrnehme, die nichts verstehe und für nichts zu gebrauchen sei. Jeder hasse Rezeptionisten, Türwächter und Polizisten. Er reflektiert die Stereotypisierung seiner Figur, verdient sich damit Respekt und ein offenes Ohr beim Zuschauer. Kaurismäki verschafft diesen Randexistenzen, die in vielen anderen Filmen nur Platzhalter sind, Gehör und lässt sie über die rationalisierte Welt klagen.

Kaurismäki stattet seine Figuren mit Parolen aus, wie: ‚life is a disappointment.‘, oder: ‚the working class has no fatherland.‘ Dieser Satz verteidigt im *Kommunistischen Manifest* den Kommunismus gegenüber dem Vorwurf, dass er das Vaterland zerstöre. Durch Henri und Margaret erlebt der Zuschauer die Bedeutung dieser Parolen. Weder in seinem Heimatland noch in London wollte man Henri. Schlussfolgernd inszeniert Kaurismäki den Kapitalismus als Macht, die das Vaterland zerstört, indem es Bürger vertreibt. Dieser pessimistische Existenzialismus gipfelt am Ende des Films in der Frage: Wo gehören die beiden hin? Der Zuschauer erhält darauf keine Antwort und auch keinen optimistischen Hinweis. Klar scheint, dass Henri und Margaret zusammengehören. Doch dieser romantische Gedanke tröstet nicht über die Heimatlosigkeit der Figuren hinweg und deswegen bleibt am Ende des Films ein Gefühl von Ungewissheit und Unvollkommenheit.

Resümierend kann man konstatieren, dass sich zwar einige Parallelen zum *Kommunistischen Manifest* aufzeigen lassen, jedoch entsteht in *I Hired a Contract Killer* keine ideale Gesellschaft. Kaurismäki propagiert keineswegs eine Lösung durch den Kommunismus. Alternierend stellt er durch seine Referenzen zum *Kommunistischen Manifest* zuvorderst die Chancenlosigkeit der Unterdrückten dar. Durch die Verknüpfung von beschriebenen Zuständen aus dem *Kommunistischen Manifest* und dem Bezug zu gesellschaftlichen Problemen der 90er stellt Kaurismäki dennoch eine Gültigkeit der angeklagten Verhältnisse aus dem *Kommunistischen Manifest* dar.

5.5.2 Parallelen zum Neorealismus / British New Wave

Kaurismäkis einzelne Einflüsse in seinen Filmen sind vielzählig. In *I Hired a Contract Killer* nimmt er thematische Anleihen am italienischen Neorealismus. Im Neorealismus wurden vor allem die Auswirkungen des 2. Weltkriegs und dem Faschismus auf Einzelschicksale porträtiert,¹²³ Filme, wie *Schuschia* (*Schuhputzer*), *Besessenheit*,

¹²³ Vgl. Perinelli, Massimo: *Fluchtlinien des Neorealismus*, Bielefeld 2009, S. 44.

Rom, offene Stadt oder *Fahrraddiebe* erzählen von Menschen, die versuchen, inmitten einer zerstörten Gesellschaft ihre Existenz zu sichern. In *I Hired a Contract Killer* ist es die Geschichte von Henri, der versucht in einer postindustriellen Gesellschaft zu überleben. Im Neorealismus, wie in *I Hired a Contract Killer*, sind die Umstände unausweichliche von außen wirkende Kräfte, die reale Existenzen bedrohen. Die ausführliche Bebilderung von Henris tristem Alltag bildet eine weitere Parallele zum Neorealismus. Im Neorealismus wurde versucht anhand des realen Alltags von armen Menschen einen sozialen Realismus zu bilden.¹²⁴ Auch formale Ähnlichkeiten, wie die reduzierte Montage und Kameraarbeit, sowie die zahlreichen Außenmotive lassen einen Vergleich mit dem Neorealismus zu.

Darüber hinaus bildet Kaurismäki die Brücke zum *New British Cinema*, das sich mit den Auswirkungen des liberalisierten Wirtschaftssystems der Thatcher-Ära auf das soziale Leben der Bürger beschäftigt.¹²⁵ Der Verweis auf die Thatcher-Ära ist eindeutig. 1988 wurden die Wasserbehörden privatisiert, anschließend entstand eine hohe Arbeitslosigkeit. Das Wasser war für manche Bürger nicht bezahlbar und die Managerposten profitierten. Deshalb wird auch Henri entlassen. Regisseure wie Mike Leigh, Stephen Frears und Ken Loach griffen in ihren „realistisch inszenierten Alltagsdramen“,¹²⁶ wie *High Hopes (Hohe Erwartungen)*, *My beautiful Laundrette (Mein wunderbarer Waschsalon)* oder *Riff-Raff* immer wieder die Themen Arbeitslosigkeit, entfesselter Kapitalismus und Sozialabbau auf. Der englische Autor John Hill beschreibt die Thematik wie folgt: „[...] it is the debilitating, and sometimes brutalizing, consequences of unemployment and poverty which are highlighted“¹²⁷ Durch die Verortung der Geschichte in England und dem filmgeschichtlichen Kontext mit dem britischen Kino beschreibt Kaurismäki das Thema als globales Phänomen, abseits der spezifisch finnischen Probleme.

6 Der Mann ohne Vergangenheit (2002)

Der Mann ohne Vergangenheit ist Kaurismäkis 14. Spielfilm und wurde 2002 in Helsinki gedreht. Der Film ist der zweite Teil einer Trilogie, die mit *Wolken ziehen vorüber* und *Lichter der Vorstadt* komplettiert wurde. Aki Kaurismäki war für das Drehbuch, die Regie und die Produktion verantwortlich.

6.1 Handlung

Ein unbekannter Mann, genannt M, kommt mit dem Nachtzug nach Helsinki und wird dort in einem Park zusammengeschlagen. Im Krankenhaus wird er für tot erklärt. Kurz darauf erhebt er sich mumiengleich und verlässt das Krankenhaus. Am Ufer liegend

¹²⁴ Vgl. Shiel, Mark: *Italian Neorealism*, London 2006, S. 2.

¹²⁵ Vgl. Helbig, Jörg: *Geschichte des britischen Films*, Stuttgart 1999, S. 244.

¹²⁶ Ebd., S. 248.

¹²⁷ Hill, John: *British Cinema in the 1980's*, Oxford 1999, S. 167.

wird er von zwei Kindern der Familie Nieminen gefunden. Die Familie pflegt ihn in ihrem Container gesund. Schnell wird klar, dass der Mann sein Gedächtnis verloren hat und nicht weiß, wer er ist. Die Familie hilft ihm eine Bleibe in der Containersiedlung zu finden, wohingegen Arbeits- und Sozialamt ihm, wegen seiner fehlenden Identität, nicht helfen wollen. Er lernt Irma kennen, die für die Heilsarmee arbeitet, sie gibt ihm Kleider und einen Job. Die beiden werden ein Paar. Zufällig entdeckt M, dass er mal Schweißer war, doch eine Einstellung ist ohne Nummernkonto nicht möglich. Als er das Konto eröffnen will, wird die Bank ausgeraubt und er wird, wegen der Verweigerung seine Identität preiszugeben, als Komplize verdächtigt. Durch ein Foto in der Zeitung meldet sich seine Frau, die er wenig später besucht. Es stellt sich heraus, dass sie schon geschieden sind, woran er sich nicht mehr erinnern kann. Er schließt mit dem alten Leben ab und kehrt zu Irma zurück.

Die Dramaturgie in *Der Mann ohne Vergangenheit* erzählt chronologisch und kausal. Die Wendepunkte lassen sich präzise verorten. Die Auflösung des zentralen Konflikts, die Suche nach der eigenen Identität, ist ebenfalls konventionell. Der Held überwindet sein Hindernis und der dritte Akt erzählt, was sich dadurch in seiner Welt verändert. Der Blick des Helden geht in die Zukunft, die Vergangenheit lässt er hinter sich. Das Besondere ist die Aussparung der Vorgeschichte, die als dramaturgisches Mittel verwendet wird. Dem Film liegen einige Merkmale des Melodrams zugrunde, die hohe Musikalität, die unberechenbaren Schicksalsschläge, denen der Held ausgeliefert ist und die zwischenzeitliche Figurenkonstellation eines Mannes zwischen zwei Frauen, bilden die Parallelen zum Melodram. Kaurismäki inszeniert, wie auch in anderen Filmen, einen Genre-Hybrid. Es finden sich Verweise zum Western, zur Romanze, zur Komödie und zum Horrorfilm wieder.

6.2 Figuren

Der Mann ohne Vergangenheit portraitiert, ähnlich wie *I Hired a Contract Killer*, eine homogene Figurenlandschaft. Es gibt kaum soziale Unterschiede zwischen den Hauptfiguren. Der sehnsüchtige Blick von Vic, mit dem *I Hired a Contract Killer* endet, wird mit dem Blick von M aus dem Nachtzug fortgeführt (00:00:09), was auf die thematische Ähnlichkeit der Filme hinweist. Dieser Blick aus dem Fenster, beziehungsweise Zugfenster mündet jedoch in einer jähen Utopie. Die Figuren in diesem „lebendigem Totenreich“¹²⁸ bewegen sich als Außenseiter, agieren jedoch als Stehaufmännchen, die tapfer einen aussichtslosen Kampf führen.¹²⁹ Sie vertreten Werte, wie Hilfsbereitschaft, Kampfgeist, Zuversicht, Loyalität. Sie optimieren ihre unausweichliche Existenzgrundlage. Sie organisieren sich eigenständig und erwarten

¹²⁸ Schulz-Ojala, Jan: Das sanfte Jenseits, in: Tagesspiegel Online vom 14.11.2002, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/das-sanfte-jenseits/363960.html> (Zugriff am 24.01.2015).

¹²⁹ Nicodemus, Katja: Liebe im Container, in: Zeit Online vom 14.11.2002, http://www.zeit.de/2002/47/Liebe_im_Container (Zugriff am 19.01.2015).

keinerlei Erlösung aus ihren widrigen Lebensumständen, die sie weder als bedrohlich, noch als ärmlich wahrnehmen.

6.2.1 Antiheld

Die Hauptfigur M, gespielt von Markku Peltola, ist wieder ein Unglücksrabe. Die Autorin Eleonóra Szemerey stellt fest: „Seine Selbstentfremdung ist die radikalste, die eine Kaurismäki-Figur je erleiden musste“.¹³⁰ Es gilt jedoch anhand der Figurenentwicklung zu differenzieren. M stellt die *kaurismäkische* Menschwerdung dar. Er zeigt, wie sich eine Kaurismäki-Figur Identität schafft. Henri hingegen stellt die Entmenschlichung dar. Er erlebt, was passiert, wenn einem Menschen bei Bewusstsein diese Identität genommen wird. *Der Mann ohne Vergangenheit* hingegen erzählt durch die Entwicklung seiner Hauptfigur, wie das Sein das Bewusstsein definiert. M ist ein „geprügelter Held“,¹³¹ der allen Umständen strotzt. Durch seine fehlende Vorgeschichte verweigert er sich dem Bild eines typischen Helden. Ein klassischer Held hat bestimmte, vorwiegend positive Fähigkeiten, die ihn meist sympathisch erscheinen lassen, sodass sich der Zuschauer mit dem Helden identifizieren kann. Der Zuschauer muss seine Lebenswelt, die damit verbundenen Bedürfnisse, Träume und Ängste, auf den Charakter projizieren können.¹³² Im Gegensatz hierzu ist M keine mögliche Projektionsfläche. Mit M kann sich der Zuschauer nicht identifizieren oder Anknüpfungspunkte zu seinem eigenen Leben bilden, sodass eine Distanz zwischen Rezipient und Figur entsteht, die jedoch gleichzeitig einen intellektuellen Freiraum für den Zuschauer bereithält.

Ein weiteres Argument für Ms Einordnung als Antiheld ist, dass nach und nach klar wird, dass M ein gesellschaftlicher Versager ist, ein ehemaliger, spielsüchtiger Schweißer, der als Ehemann scheiterte. Auch wenn Antihelden fixen Wertesystemen oftmals passiv, oder negierend gegenüberstehen, bedeutet das nicht zwingend, dass sie nicht handeln.¹³³ Die positive, aktive Willenskraft, die M auch sprachlich formuliert, lässt ihn gesellschaftlich relevante Erfolge erzielen, das Errichten eines Zuhauses (00:23:27 ff.), die Eroberung eines Frauenherzens, ein Job und die selbstständige Versorgung durch das Anpflanzen von Kartoffeln (00:27:40). Dabei hilft ihm das typisch finnische *sisu*. Jedoch muss man konstatieren, dass M die Institutionen, die von außen wirkenden Hindernisse, nicht überwinden kann. Sein Streben nach Glück als moderner Hiob erreicht ein kleines, bescheidenes Glück in einer Containersiedlung. Mehr ist in Kaurismäkis Weltbild nicht zu erreichen.

¹³⁰ Szemerey, 2011, S. 126.

¹³¹ Hanstein, 2011, S. 168.

¹³² Vgl. Stutterheim / Kaiser, 2011, S. 97.

¹³³ Vgl. Kainz, Barbara: *Der Antiheld hat viele Gesichter*, Wien 2008, S. 14.

6.2.2 Soziales Randmilieu

Kaurismäki verortet *Der Mann ohne Vergangenheit* in einer Container-Siedlung, landschaftlich durch das Meer von der modernen Großstadt getrennt, leben die Menschen hier in einer märchenhaften Harmonie (00:19:59). Kaurismäki romantisiert diese Welt mit einem „magischen Realismus“,¹³⁴ der sich durch die Bildsprache und durch den Dialog offenbart.

Ein weiterer Punkt, in dem sich die Stilisierung der Container-Landschaft zeigt, ist die Sprache. Sie ist poetisch und wird nur selten mit Schroffheit unterbrochen, da heißt es: ‚Sprich finnisch.‘ (01:19:58), oder: ‚Du sprichst wirres Zeug.‘ (01:00:20) Doch auch in diesem Film gibt Kaurismäki seinen Figuren keine Alltagssprache, obwohl die Figuren hauptsächlich ungebildet sein müssten, wodurch eine Stereotypisierung des Milieus vermieden wird. An dieser Stelle ist festzustellen, dass Kaurismäki durch die Menschwerdung von M seine Vorstellung von Existenzialismus formuliert. Was braucht es fürs Leben? Eine Jukebox erfüllt das kulturelle Bedürfnis, Zigaretten sorgen für den Genuss im Leben, das Erobern eines Frauenherzens für die Bestätigung der Männlichkeit und das selbstständige Anbauen von Kartoffeln sorgen für die Nachhaltigkeit dieses bescheidenen Lebensstils.

6.3 Bildsprache / Montage

Auffällig in *Der Mann ohne Vergangenheit* ist die visuelle Stilisierung der Container-Siedlung, die den bereits erwähnten „magischen Realismus“¹³⁵ stützt. Folgende Beispiele verdeutlichen dies: In der Abenddämmerung oder bei Sonnenschein erstrahlt die Container-Sammlung in satten, monochromen Farben (00:07:15). Aus den Fenstern und Türen flutet warmes Licht, das Interieur der Container ist trotz seiner Enge und der flachen Einstellungen wohnlich. Das weiche, gleichmäßige rotstichige Licht füllt die Container mit einer harmonischen Darstellung einer familiären Umgebung (00:07:54). Wie in *I Hired a Contract Killer* arbeitet Kaurismäki eine Kontrapunktion von zwei Welten mithilfe der Farbtemperatur heraus. Im Gegensatz zur Container-Siedlung erscheinen die Institutionen (Bank, Polizeipräsidium, Arbeitsamt) in blauen Wänden und kalter Farbtemperatur. Irmas Wohnheim erscheint noch eindeutiger in kaltem Blau, und stets bei Dunkelheit (00:19:07). Die Einsamkeit Irmas steckt in den auffälligen Schatten ihres Zimmers. Durch das harte, punktierte Licht in Irmas Zimmer, wirken die beiden Welten des späteren Paares ähnlich gegensätzlich, wie die von Henri und Margaret. Auch die weiterführende Farbdramaturgie positioniert und wertet Figuren, sowie Szenen innerhalb des Plots. Die Angestellte in der Bank, die Buchführerin im Unternehmen und die Beamte im Arbeitsamt tragen alle keine klar negativ konnotierten

¹³⁴ Werner, 2005, S. 278.

¹³⁵ Ebd.

Farben, da sie selbst Opfer des rationalisierten Kapitalismus sind.¹³⁶ Nur der Polizist wird in grau und weiß gekleidet, womit seine abweisende, unbarmherzige Rolle als Gesetzeshüter unterstrichen wird. Im Gegensatz zu den Angestellten hat er noch Ausübungsmacht, weshalb die farbliche Distanziertheit konsequent ist. Das rote Hemd, das M von Irma bekommt, ist mit Margarets Lippen-Stigma auf Henris Stirn vergleichbar. Das rote Hemd symbolisiert endgültig Ms Vitalität und Willenskraft den Widerständen zu strotzen. Gleichzeitig deutet das Rot die Liebesgeschichte voraus. Auch wenn Irma sagt, dass die neuen Kleider ihn wieder gesellschaftstauglich machen würden, vergisst M in seinem Anzug nicht, was harte Arbeit bedeutet und packt beim Möbelschleppen mit an (00:36:45).

Wie für Kaurismäki typisch, dominiert die Halbnahe-Einstellung den Film. Aber auch weitere Einstellungen spielen vermehrt eine Rolle. Verbunden mit der allgemein hohen Tiefenschärfe und den vielen Einer-Einstellungen rückt die Kamera die Protagonisten in den Kontext mit ihrer Umwelt. In der Container-Siedlung entsteht dadurch ein mit der Freiheit der Natur konnotiertes Bild, wobei die Konnotation auch durch Bildinhalte, wie Meer, Himmel und Erde unterstützt wird.

Darüber hinaus nutzt Kaurismäki viele untersichtige Einstellungen (00:13:40, 00:56:12, 01:08:36), um M in Notlagen und schwierigen Situationen eine Souveränität zu verleihen, die seinen Optimismus am Leben erhält. Durch diese Untersicht entsteht eine leichte Subjektivität, die in *I Hired a Contract Killer* nicht vorhanden ist. Diese Subjektivität findet bereits am Anfang des Films eine für Kaurismäki untypische Ausprägung. Die 23-sekündige subjektive Steadicam-Fahrt, nach dem Überfall auf M, versetzt den Zuschauer in Ms Lage und zeigt die Fremdwahrnehmung, die ansonsten dem Zuschauer vorbehalten ist. Zusammen mit der ausführlichen Darstellung der Prügelzene evoziert Kaurismäki eine seltene, eindringliche Identifikationsstrategie, die, wie auch in *I Hired a Contract Killer*, auf Empathie beruht.

Die bildliche Stilisierung wird vor allem durch das Aussetzen eben dieser bewusst. Dies geschieht, als M zu seiner ehemaligen Frau fährt, um herauszufinden, wer er ist. Der Antiheld verlässt seinen Wirkungsort und so verlässt er auch die romantisierte Welt der Armut. Die Farbigkeit verschwindet hinter Weiß und Grau. Diese realistisch gestaltete Welt wirkt abschreckend, wenn der Zuschauer die Szenerie zweieinhalb Minuten ohne Schnitt betrachten muss (01:16:48 ff.). Die folgende Rückkehr in Ms Märchenwelt ist für den Zuschauer eine ästhetische und emotionale Erlösung.

Sechs Mal pro Minute schneidet Kaurismäki im Schnitt, was für den üblichen Gegenwartsfilm noch unterdurchschnittlich ist, jedoch für Kaurismäki schon eine sehr hohe Schnittfrequenz ist.¹³⁷ Dabei bildet sich der Durchschnitt durch eine gelungene Rhythmisierung. Schnellgeschnittene Szenen wechseln sich mit langen Einstellungen

¹³⁶ Vgl. Szemerey, 2011, S. 116.

¹³⁷ Vgl. Szemerey, 2011, S. 122.

ab, sodass dem geübten Zuschauer genügend Gelegenheiten gegeben werden, um mit etwas Distanz das Gezeigte zu reflektieren. Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass sich die Schnittfrequenz dabei nicht an klassischen Aspekten, wie der Emotionalität oder der Spannung der Szene orientiert. Für diese Beobachtung ergeben sich mehrere Beispiele: Der Banküberfall wirkt in seiner formalen Trägheit nahezu komisch. Die zweieinhalb Minuten lange Einstellung, in der M endlich herausfindet, wer er wirklich ist, stellt ohnehin eine ästhetische Isolation dar und die Prügelszene verzichtet ebenfalls, trotz ihrer objektiven Dramatik, auf viele Schnitte. Aus diesen drei Beispielen ergibt sich, dass insbesondere dramaturgisch wichtige Szenen langsam geschnitten sind.

Die hohen Schnittfrequenzen finden vor allem in Gesprächssituationen statt, was einen entscheidenden Unterschied zwischen *Der Mann ohne Vergangenheit* und *I Hired a Contract Killer* bildet. *Der Mann ohne Vergangenheit* nutzt das Schuss-Gegenschuss-Prinzip, um die Perspektiven zu gewichten und um eine Subjektivität hervorzurufen. Auffällig sind die häufigen Abblenden am Ende einer Szene. Sie überspringen Überflüssiges und ermuntern den Zuschauer zur Imagination des nicht gezeigten. Doch die Ellipsen sparen niemals zu viel aus. Die Szenen hängen kausal zusammen und bleiben verständlich.

Weniger häufig, als in *I Hired a Contract Killer*, aber ebenso präsent sind die Detailaufnahmen. Sie schließen sich zu symbolischen Baugruppen zusammen,¹³⁸ die durch ihre Wiederholung ein effektives Mittel zur Unterstützung des Grundthemas sind. Die Hand fungiert als Identitätsmerkmal. In M ist sie mal blutüberströmt (00:03:38), mal wird aus ihr gelesen (00:16:56), dass es sich um Arbeiterhände handelt, mal sind sie Mittel zur Identifizierung (00:39:00). Dadurch erzählt Kaurismäki effizient auf einer ästhetisch-formalen Mikroebene, den Konflikt der Identitätslosigkeit auf der Makroebene (Gesellschaft).

Abschließend lässt sich zur Montage feststellen, dass sie durch die niedrige Schnittfrequenz unterbewusst die Stagnation der Welt vermittelt, in der sich M bewegt. Er kann trotz seiner Willenskraft, nicht das langsam rotierende Walzwerk aufhalten, in das ihn der *auteur* Kaurismäki hineingesteckt hat und mit dem Kaurismäki wiederum seinen sozialen Pessimismus ausdrückt.

6.4 Gesellschaftsbild

In *Der Mann ohne Vergangenheit* gibt es zwei einander divergente Welten. Die utopische Welt in der Container-Siedlung und die reale Welt der Institutionen.

Kaurismäki, der „gesellschaftliche Entwicklungen reflektiert, Gegenwärtiges verurteilt und Gewesenes wiederbelebt“¹³⁹ führt ein „soziologisches Experiment“¹⁴⁰ durch. Wie

¹³⁸ Vgl. Ebd., S. 106.

¹³⁹ Szemerey, 2011, S. 127.

¹⁴⁰ Werner, 2005, S. 268.

verhalten sich Mitglieder einer Gemeinschaft unter existenziellen Nöten?¹⁴¹ Wie überleben Menschen, die unter direktem Einfluss der globalisierten Wirtschaftsma­schinerie stehen?

Auf der einen Seite steht die Raumutopie der Container-Siedlung,¹⁴² die M mit humanistischer Liebe aufnimmt und integriert. Sie stellt eine Unterwanderung des Sozialstaats dar, die Rückbesinnung auf die soziale Eigenverantwortlichkeit des Individuums.¹⁴³ Auf der anderen Seite steht die Welt der Banken, Investoren, Behörden und Regierungen, die unaufhaltsam ihr eigenes Fundament auffrisst. Diese beiden Welten weisen durch Ms Versuch sich zu reintegrieren immer wieder Reibungspunkte auf. Die Figuren in diesen beiden Welten besinnen sich auf ursprüngliche, wie essenzielle Aspekte des Lebens, wie Humor und Liebe. Durch ihre Notlage werden die Bedürfnisse einfacher.¹⁴⁴

6.4.1 Skandinavischer Humor

Der Humor in *Der Mann ohne Vergangenheit* ist lakonischer, jedoch weniger schwarzhumorig, als in *I Hired a Contract Killer*. Die Lakonik entsteht durch den Verweis auf die weiter oben beschriebenen Charakteristika des finnischen Mannes. Der Verzicht von überflüssigen Worten spiegelt sich beispielsweise darin wider, als M nach seiner Genesung endlich redet und dies folgendermaßen begründet: ‚Ich hatte nur noch nichts zu sagen.‘ (00:11:10), was anhand der außergewöhnlichen Lage, in der sich M befindet, kaum zu glauben ist. Die typisch finnische Aussparung von überflüssigen Emotionen und die absurden Ereignissen unterstützen den lakonischen Humor. Ein Beispiel für das Aufeinandertreffen von finnischer Emotionslosigkeit und absurden Situationen ist das Auftreten von Ms nuschelndem Anwalt (01:03:23), der ihm bei der Verabschiedung eine Zigarre schenkt, was M, als selbstverständlich hinnimmt. Auch während des Banküberfalls (00:57:25 – 01:00:06) fallen M und die Bankangestellte höchstens durch ihre beeindruckende Gleichgültigkeit auf. Der mögliche Tod bringt die beiden nicht aus der Ruhe. Auch das Verständnis von M für das Einsperren im Tresor (00:58:31) scheint in der Situation völlig unverständlich. Kaurismäki überrascht den Zuschauer. Mit dem Kontrast zwischen angemessener Erwartungshaltung seitens des Zuschauers und der Nichterfüllung dieser Erwartung, nutzt Kaurismäki die ursprüngliche Funktionsweise des Humors.¹⁴⁵

Neben der Unterhaltsamkeit und dem Rückbezug auf typisch finnisches Verhalten ist der Humor vor allem ein Mittel die Ärmlichkeit der Lebensumstände erträglich zu machen. So gilt der Mann mit der handbetriebenen Waschmaschine in der Container-

¹⁴¹ Vgl. Pflaum, H.G.: Armee der Frauen. *Der Mann ohne Vergangenheit*, in: Süddeutsche Zeitung, 14.11.2002.

¹⁴² Vgl. Szemerey, 2011, S. 128.

¹⁴³ Vgl. Werner, 2005, S. 269.

¹⁴⁴ Vgl. Ebd.

¹⁴⁵ Vgl. Eschenröder, Christof E. / Titze, Michael: *Therapeutischer Humor*, Frankfurt a.M. 2011, S. 45.

Siedlung als ‚sehr reicher Mann‘ (00:31:57) und die Drohung vom Polizisten Anttila, M die Nase von seinem harmlosen Killerhund abbeißen zu lassen, wenn er seine Miete nicht zahlt, beantwortet dieser trocken damit, dass seine Nase ihn ohnehin beim Blicken auf die Landschaft störe (00:23:59). Der Nachbar von M, der in einer Mülltonne wohnt, meint zum Streik der Müllabfuhr, dass er abnehmen müsse, wenn es so weiter gehe (00:32:29). Niemand thematisiert explizit das Hungerleiden. Auch die Aussage ‚Freitags gehen wir auswärts essen.‘ (00:13:48), verknüpft mit dem Anzug den der Familienvater Nieminen anzieht, um dann bei der Heilsarmee eine Suppe zu schnorren, romantisiert die armselige Existenzgrundlage. Damit formuliert Kaurismäki eine Botschaft, die das kleine Glück in Ehren hält und das optimistische Durchhaltevermögen in Krisensituationen, als eine Möglichkeit Armut zu ertragen, darstellt.

6.4.2 Liebe

In *Der Mann ohne Vergangenheit* stellt Kaurismäki zwei Arten von Liebe dar: Die romantische Liebe und die Nächstenliebe.

Die romantische Liebe prägen vor allem M und Irma. Bereits bei ihrer ersten Begegnung (00:13:38) wird klar, dass sie füreinander bestimmt sind. Kaurismäki inszeniert den Blickwechsel des späteren Paares klassisch, in aufeinander geschnittenen Großaufnahmen, die er lange stehen lässt, sodass der Zuschauer eine Fortsetzung dieser Begegnung erwartet. Die Liebesgeschichte in *Der Mann ohne Vergangenheit* ist für die Dramaturgie nicht so essenziell, wie es in *I Hired a Contract Killer* der Fall ist. Sie stellt eher eine Etappe der Menschwerdung Ms dar. Auch hier zeigt Kaurismäki nicht mehr Zärtlichkeit als nötig ist, um zu verstehen, dass die beiden sich lieben. Irmas und Ms scheue Liebe „basiert auf einer symbiotischen Solidarität. Sie hilft ihm in ein neues Leben, dafür bringt er Farbe in das ihre.“¹⁴⁶

Neben dieser romantischen Liebe, die in der filmischen Utopie stattfindet, gibt es noch die Vergangenheit von M, in der die Spielsucht, das Paar unüberwindlich entzweit hat. Eine Zwischenform stellt das Paar Nieminen dar. Durch seine Alkoholsucht hat sich ein spezifisches Rollenverhältnis herausgebildet, bei dem die Frau jegliche Entscheidungen trifft. Durch die Gegenüberstellung dieser drei Darstellungen von romantischer Liebe erscheint die Liebesgeschichte von Irma und M, wie auch der Rest der Container-Siedlung, wie ein Märchen.

Neben der romantischen Liebe zeigt Kaurismäki die religiös anmutende Nächstenliebe auf. Die Nächstenliebe ist in *Der Mann ohne Vergangenheit* allgegenwärtig. Sie beschreibt die grundsätzliche Umgangsform in der Container-Siedlung miteinander. Durch Irma, die bei der Heilsarmee arbeitet, erhält diese Nächstenliebe eine eigene Figur. Kaurismäki deklariert den humanistischen Gedanken der Kirche als mögliche

¹⁴⁶ Werner, 2005, S. 271.

Ausdrucksform von menschlicher Solidarität. Für M, der gar nichts hat, sind diese Menschen, die sich nichts aus Herkunft und Geld machen,¹⁴⁷ das einzige Auffangbecken. Hierbei lassen sich mehrere Ereignisse als Symbolisierung der menschlichen Solidarität deuten. Das Eintreten der Obdachlosen für M bei der Wiederbegegnung mit seinen Schlägern zeugt von Courage (01:24:01). Der Hund, der nicht beim Polizisten bleibt, sondern M folgt, stellt, wie auch in anderen Filmen, die Treuherzigkeit dar. Das kostenlose Essen, welches M erhält, zeigt die Hilfsbereitschaft (00:34:02). Das gemeinsame Einrichten von Ms Wohnung, zusammen mit dem Elektriker und dem Nachbarn verweist auf eine finnische Tradition namens „*talkoot*“.¹⁴⁸ Wurde früher ein neues Haus gebaut, war es selbstverständlich, dass Nachbarn und Familienmitglieder dabei halfen, ein neues Heim wohnlich zu machen. Resümierend lässt sich feststellen, dass die Liebe, wie auch der Humor, eine Möglichkeit bietet die Lebensumstände erträglicher zu machen. Dementsprechend verwandelt sich der ärmliche materielle Zustand, der keinen Ausweg vorsieht, in eine märchenhafte Idylle.¹⁴⁹

6.5 Politischer Aspekt - Solidarität mit der Arbeiterklasse

An dieser Stelle soll, neben Gegenwartsbezügen, wiederum *Das Kommunistische Manifest* als Untersuchungsmittel fungieren. An der Oberfläche scheint die Geschichte eine optimistische Bestärkung des Individuums zu vermitteln, doch im Kern, bleibt die Hoffnung der Utopie unerfüllt, das Märchen versiegt an der unbezwingbaren realen Welt.¹⁵⁰

Kaurismäki erzählt von einer Person, die von einer Institution zur nächsten wandert und stets verstoßen wird. Im Arbeitsamt wird er sogar als Schauspieler beschimpft. Damit beschreibt Kaurismäki die Unfähigkeit des Wohlfahrtsstaats Menschen zu helfen, die es am nötigsten haben. Das erinnert nicht nur an die Wirtschaftskrise Anfang der 90er Jahre in Finnland, sondern auch an die heutige Lähmung der europäischen Staaten in Bezug auf ihre Migrationspolitik. Die Einwanderungsbehörden haben oftmals mit Menschen zu tun, deren Identität unklar ist, da Pässe oftmals gefälscht, oder überhaupt nicht vorhanden sind. Bereits durch diesen Aspekt macht sich Kaurismäkis Zeitgeist bemerkbar. Die Schuld gibt Kaurismäki der Globalisierung von Politik und Wirtschaft, wobei die Politik nur verwaltend zuschaut, während die entfesselte Wirtschaft ihr Unwesen treibt.¹⁵¹ Dabei sind die inländischen Banken und Unternehmen Marionettenopfer des Kapitals, einer „gesellschaftlichen Macht“¹⁵² hinter

¹⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 269.

¹⁴⁸ Håmos / Sohlo, 2008, S. 105, Hervorhebung im Original

¹⁴⁹ Vgl. Koebner, Thomas: Das Wunder von Mailand. In: ders. (Hrsg.): Filmklassiker, Bd. 2, Stuttgart 2006, S. 155.

¹⁵⁰ Vgl. Szemerey, 2011, S. 130.

¹⁵¹ Vgl. Engels / Marx, 2009, S. 14.

¹⁵² Engels / Marx, 1999, S. 62.

der Globalisierung geworden. Der Bankdirektor hat sich erhängt, nachdem sein Konzern an Nordkorea verkauft wurde. Der bescheidene Bauunternehmer wurde von dieser Bank ausgenommen. Um unzuverlässige Kunden loszuwerden, kündigte die Bank sein Darlehen, sodass er seine Angestellten nicht mehr für bereits geleistete Arbeit bezahlen konnte. Ähnlich, wie *Das Kommunistische Manifest* beschreibt Kaurismäki die Abhängigkeit von Staaten, die durch das stetige Bedürfnis der Markterschließung,¹⁵³ entsteht. Dementsprechend wird die gierige Profitmaximierung der Wirtschaft vor allem auf das Schicksal des Kleinbürgers abgewälzt.

Dieser Prozess der Abwälzung betrifft den Knecht der Oberschicht, wie ihn Engels und Marx beschreiben.¹⁵⁴ Der Knecht bekommt die Allmacht des Kapitals¹⁵⁵ zu spüren, die in Krisen auf keinerlei Schicksale Rücksicht nimmt. Die Opfer des Kapitalismus müssen sich selbst helfen. Der Bauunternehmer betreibt Selbstjustiz, indem er die Bank überfällt und sich sein Geld zurückholt. Er sagt, als Person vom Land gehöre es sich seine Schulden zurückzuzahlen. Auch M sagt bei seiner Kartoffelernte, dass die Städter in den Tag hineinlebten, wohingegen die Bauern an die Zukunft denken würden und nur das äßen, was übrig sei. Es gilt zu konstatieren, dass Kaurismäki damit die ursprüngliche, finnische Abneigung gegenüber der Großstadt beschreibt und gleichzeitig die Moderne als unachtsame, statt nachhaltig handelnde Gesellschaft darstellt.

Immer wieder kämpft M gegen diese Moderne an. M, der selbst aus der Arbeiterklasse stammt, feiert kleine Erfolge gegen den globalisierten Kapitalismus. Auch die Polizisten, die stets drohen, aber letztendlich doch handlungsunfähig sind, werden durch Ms Auferstehungsgeschichte und seinen Anwalt in die Flucht geschlagen. Die Feindseligkeit der Polizisten, die zeitweise in heuchlerische Solidarität umschlägt, kann der Bürger noch abwehren. Doch letztendlich überwiegt die verzweifelte Polemik gegenüber Staat und Wirtschaft. Die „eskapistische Sozialromantik“¹⁵⁶ kann die utopische Hoffnung nicht aufrechterhalten. Das Resümee ist deutlich. Die kleinen Schlachten mag der übermächtige Kapitalismus verlieren, doch den Krieg wird er gewinnen. Wie in *I Hired a Contract Killer* dienen die Verknüpfungen mit dem *Kommunistischen Manifest* nicht als Lösungsansätze, sondern als Mittel die ausweglose Unterdrückung darzustellen. Den Figuren bleibt nichts anderes übrig, als im Kleinen zu revoltieren und den Determinismus der primitiven Lebensumstände hinzunehmen.

¹⁵³ Vgl. Engels / Marx, 2009, S. 16.

¹⁵⁴ Engels / Marx, 1999, S. 52.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 62.

¹⁵⁶ Werner, 2005, S. 274.

7 Le Havre (2011)

An dieser Stelle folgt die dritte und letzte Filmanalyse. *Le Havre* ist eine internationale Koproduktion und wurde 2011 in der gleichnamigen Hafenstadt Le Havre gedreht. Vermutlich ist es der erste Teil einer weiteren Trilogie. Der nächste Film soll wohl in Hamburg spielen. Mit *Le Havre* schließt sich das Dreieck der drei Filme. *I Hired a Contract Killer* stellt mit London das Ziel von Idrissa dar, dem Flüchtling aus *Le Havre*, wohingegen Henri den Rückbezug zu Frankreich bildet. Helsinkis Container-Siedlung bildet Parallelen zur Hafenstadt Le Havre und so erscheinen die drei Filme als globaler Zusammenhang.

7.1 Handlung

Marcel Marx ist Schuhputzer in Le Havre. Eines Tages begegnet er in seiner Mittagspause Idrissa, einem 10-jährigen Flüchtling aus Gabun, der von der Polizei gesucht wird. Kurz darauf muss seine Frau Arletty ins Krankenhaus, was Marcel nicht weiß: Sie ist todkrank. Als er zurückkommt, findet er Idrissa in seinem Schuppen. Er lässt ihn bei sich wohnen. Von nun an probiert Marcel zusammen mit seinen Nachbarn Idrissa zu helfen, damit er zu seiner Mutter nach London kommt. Doch der Kommissar Monet ist Marcel und seinen Helfern auf der Spur. Marcel reist nach Calais, wo er Idrissas Großvater findet, der ihm die Adresse von Idrissas Mutter nennt. Währenddessen ist Idrissa bei Marcells Freundin Yvette untergebracht und wird beinahe von Marcells Nachbar geschnappt. Marcel kontaktiert einen befreundeten Fischer. Für die Überfahrt nach London muss er 3.000 Euro beschaffen. Er veranstaltet ein Benefizkonzert. Wieder besucht ihn der Kommissar, der diesmal in freundlicher Mission kommt und ihm zu verstehen gibt, dass er Idrissas Überfahrt so schnell wie möglich durchführen solle. Dies scheint eine Falle zu sein, denn als Idrissa in das Bootsinnere klettert, trifft die Polizei ein, doch Kommissar Monet setzt sich auf den Zugang zum Bootsinneren, wissend, dass sich Idrissa dort versteckt. So kann Idrissa nach London übersiedeln. Als Marcel ins Krankenhaus kommt, um seine Frau zu besuchen, ist das Bett leer. Er rechnet mit dem Schlimmsten, doch es stellt sich heraus, dass Arletty, wie durch ein Wunder geheilt wurde.

Wie auch die bereits analysierten Filme, erzählt Kaurismäki *Le Havre* chronologisch-linear. Zusammen mit den kausal-zusammenhängenden Szenen orientiert sich *Le Havre* an einer konventionellen Dramaturgie, wie sie auch im Hollywoodkino zu finden ist.¹⁵⁷ Die Handlung ist zügig, die Ereignisse erscheinen alle funktional. Entweder bekommt der Zuschauer neue Informationen zu den Figuren, oder er erhält für den Fortlauf der Geschichte wichtige Informationen. Kaum eine Szene wirkt überflüssig. Diese Effizienz lässt es zu, dass insbesondere der dritte Akt einige Wendungen

¹⁵⁷ Vgl. Stutterheim / Kaiser, 2011, S. 109.

beinhaltet, die Spannung erzeugen. Kaurismäki etabliert drei Handlungsstränge, wovon die beiden *Subplots* den *Mainplot* komplementieren. Die Erzählung folgt, wie auch in *I Hired a Contract Killer* dem Antagonisten, sodass die Differenzierung zwischen Gut & Böse nicht eindeutig ist. Im folgenden Kapitel soll weiter auf die Konstruktion des Protagonisten und dessen Antagonisten eingegangen werden.

7.2 Figuren

Wieder porträtiert Kaurismäki eine in sich geschlossene, selbstständige Randgesellschaft. Darunter finden sich eine Bäckereibesitzerin, ein illegaler Einwanderer aus Vietnam, ein Gemüsehändler und eine Kneipenbesitzerin, die Werte, wie Solidarität, Freundschaft und Loyalität vertreten. Wie auch in *Der Mann ohne Vergangenheit*, propagiert Kaurismäki traditionelle Werte, die Idrissa zur Weiterreise nach London verhelfen sollen. Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass in *Le Havre* ein Gefüge von drei Welten erstellt wird. Die Immigranten, das Wohnviertel Marcells und die Welt der Polizei, die Kommissar Monet verkörpert. Monet ist gleichzeitig der verlängerte Arm des *auteurs*. Er scheint alles zu wissen und kontrollieren zu können, wird jedoch durch seine moralische Gutmütigkeit, ebenso wie der Killer, nicht als einseitig negativ charakterisiert.

Arletty, die todkranke Frau von Marcel, dient als Projektionsfläche des *Mainplots*. Das auffälligste Beispiel für diese Beobachtung ist Idrissas erfolgreiche Flucht nach London. Parallel dazu wird Arletty, wie durch ein Wunder wieder gesund.

7.2.1 Held / Antiheld

Marcel Marx, gespielt von André Willms, ist aus *Das Leben der Boheme* von Paris nach Le Havre gezogen. Seinen Traum Schriftsteller zu werden, hat er aufgegeben und ist stattdessen Schuhputzer geworden. Ein Beruf, bei dem er den Leuten, nach eigener Aussage, am nächsten ist. „Unter dem Primat des Turnschuhs [ist er mit seiner] ganz eigenen Krise konfrontiert.“¹⁵⁸ Er muss bei dem Gemüsehändler und der Bäckerin schnorren, um über die Runden zu kommen (00:04:40 ff.). Nichtsdestotrotz ist er ein Genießer. Espresso, Omelette oder ein Glas Rotwein lässt er sich bei Gelegenheit schmecken. Damit erfüllt er das romantische Bild eines Clochards, der jeden Tag lebt, als sei es sein letzter. Marcel hat dennoch einige Freunde, seien es Fischer, Musiker oder Arbeitskollegen. Besonders seine engsten Freunde halten zu ihm. Außerdem lebt er eine glückliche Ehe. Obwohl Marcel selbst von der Hand in den Mund lebt, kämpft er aktiv am Rande der Legalität gegen Missstände der Gesellschaft. Diese Tatsache macht ihn sympathisch, der Zuschauer kann sich mit ihm identifizieren, auch weil Marcel für eine Kaurismäki-Hauptfigur ausgesprochen redselig ist, wodurch

¹⁵⁸ Schöning, Jörg: Aki Kaurismäkis "Le Havre": Rock'n'Roll unterm Rettungsschirm, in: Spiegel-Online Kultur vom 07.09.2011, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/aki-kaurismaekis-le-havre-rock-n-roll-unterm-rettungsschirm-a-784575.html> (Zugriff am 07.01.2015).

er für den Zuschauer transparenter wird. Seine lebenswerte Naivität macht ihn zum großen Kind, das nicht ohne Liebe leben kann. All diese Eigenschaften lassen die Schlussfolgerung zu, dass von den drei Hauptfiguren Marcel, M und Henri, Marcel derjenige ist, der am ehesten dem Bild eines klassischen Helden entspricht.

7.2.2 Soziales Randmilieu

Kaurismäki zeichnet in *Le Havre* ein großes Spektrum von gesellschaftlichen Leben. Es gibt mehr Drehorte, was vermutlich am höheren Budget liegt. Dadurch wirkt die Gesellschaft nicht gleichermaßen bipolar portraitiert, wie in *Der Mann ohne Vergangenheit*. Für diese Differenzierung gilt es die häufigsten Drehorte zu überprüfen. Die bescheidene Gasse, in der ein Großteil der Handlung spielt, stellt, wie auch in *Der Mann ohne Vergangenheit*, eine märchenhafte Utopie dar. In Yvettes rustikaler Kneipe *La Moderne* (00:07:30) finden sich stets dieselben Gäste ein. Marcel verbringt hier traditionell seine Arbeitspausen und schwätzt mit Yvette. Der Alltag im Viertel wirkt eingespielt, tradiert und routiniert. Die Bewohner wissen, was sie voneinander haben und spiegeln eine homogene Gesellschaftsschicht wider. Wie in *Der Mann ohne Vergangenheit*, scheinen sie vom Leben keine Großzügigkeit zu erwarten, schaffen sich aber dennoch eine familiäre Idylle.

Darüber hinaus zeigt Kaurismäki mehrere Flüchtlingscamps, die zwar auch auf Gemeinschaft fußen, jedoch mit einer gestalterischen Kargheit versehen werden (00:35:20, 00:41:00, 00:42:32). Das Hafengelände rückt immer wieder in den Vordergrund, da sich dort entscheidende Szenen abspielen. Das Hafengelände weckt Assoziationen von harter Arbeit und Industrie. Durch den Ärmelkanal und das Meer werden aber ebenso Fernweh und Sehnsucht assoziiert. Es ist wichtig anzumerken, dass Kaurismäki, im Gegensatz zu *Der Mann ohne Vergangenheit* und *I Hired a Contract Killer* auch die Schauplätze der Oberschicht zeigt, zum Beispiel, wenn Marcel vor einer Boutique steht, oder in einem feinen Lokal ein Omelette verspeist. Durch das Begleiten des Kommissars in die Kirche (00:51:00) wird auch die Institution gezeigt, die besonders in *Der Mann ohne Vergangenheit* durch ihre humanistische Nächstenliebe eine große Präsenz erhält. Durch die breite Bebilderung der Gesellschaftsschichten wirkt die Thematik weniger polemisch, nichtsdestotrotz wird das bescheidene Viertel durch seine innewohnende Solidarität, als besonders lebenswert dargestellt.

7.3 Bildsprache / Montage

Wieder bebildert Kaurismäki seinen Film mit einer statischen Kamera, die handlungsorientiert arbeitet, jedoch etwas eigendynamischer ist. Neue Perspektiven und Informationen werden nicht selten mit Schwenks, jedoch vor allem durch den Schnitt herbeigeführt. Die auffälligen Ranfaharten in entscheidenden emotionalen Momenten (00:02:18, 00:07:00, 01:16:07) wirken wiederum effektiv. Sie verdichten den emotionalen Gehalt der Szene und deuten weitere Entwicklungen an. Es gibt, wie

auch in *Der Mann ohne Vergangenheit*, nur eine auffällige Einstellung. Als Idrissa vor Marcells Nachbar (Jean-Pierre Léaud) flüchten muss, wird eine Schulterkamera eingesetzt (00:47:11), um die Dynamik der Szene zu unterstützen, was eine durchaus konventionelle, aber für Kaurismäki atypische Umsetzung ist.

Wieder lässt sich eine Subjektivierung beobachten. Kaurismäki nutzt untersichtige Perspektiven, um insbesondere Idrissa, trotz seiner Abhängigkeit als Flüchtling, Würde und Souveränität zu geben. Auch bei der todkranken Arletty bewegt die Kamera sich unter und oberhalb der Augenhöhe, dadurch wird die Szene subjektiviert und gewichtet. Darüber hinaus nutzt Kaurismäki eine hohe Tiefenschärfe, um die Figuren gerade bei den Außendrehorten mit dem Stadtbild in Zusammenhang zu bringen.

Beim Licht und der Farbdramaturgie setzt Kaurismäki, wie auch in *I Hired a Contract Killer* und *Der Mann ohne Vergangenheit* nicht auf Authentizität. Das Licht ist, zumindest in den Interieurs ähnlich hart und kontrastreich (00:06:46), wie in *I Hired a Contract Killer*, auch wenn in *Le Havre* das Tageslicht wesentlicher dominiert. Die Farbtemperatur ist als Stilmittel nicht so ausgeprägt, wie in *I Hired a Contract Killer*. Das weiße, neutrale Licht füllt die Innenmotive mit einer leichten Unterkühlung, jedoch wird die Atmosphäre von den monochromen Interieurs bestimmt. Die Gasse erscheint durch die monochromen Farben und die fehlende Darstellung der Umgebung, ähnlich wie die Container-Siedlung aus *Der Mann ohne Vergangenheit* utopisch und märchenhaft. Durch ihre visuelle Trennung von den anderen Schauplätzen überlässt Kaurismäki dem Zuschauer die geografische und somit auch die sozialökonomische Stellung des Viertels. Auch in *Le Havre* wird die visuelle Stilisierung durch die Aussetzung dieser bewusst. Die Flüchtlingscamps bilden durch ihre weiße Sterilität einen Kontrast zu der künstlichen Gestaltung der Gasse. Durch die Menschenmenge im ersten Flüchtlingscamp erzählt Kaurismäki eine unangemessene Unterbringung der Flüchtlinge, oder verortet sie beim zweiten Flüchtlingscamp am Rande des Landes, wo die Flüchtlinge sich selbst überlassen sind.

Die Kleidung der Protagonisten fungiert als Mittel der Charakterisierung. Monet fällt mit seinem komplett schwarzen Kostüm auf. Er symbolisiert eine willkürliche Macht, wie sie der Tod besitzt. Er ist, wie kein anderer in der Lage die Handlung zu beeinflussen, wobei der geerdete Marcel mit seiner braunen Jacke eine Naturfarbe trägt, die ihn als bodenständigen Charakter porträtiert. Idrissa trägt auf seinem dunklen Pullover den Kontrast von Rot und Blau. Auf ihm wird letztendlich der Konflikt zweier gegensätzlicher Kräfte ausgetragen, zwei Farben, die einen bekannten Kontrast aus Kaurismäkis Filmen bilden.

Kaurismäki hält sich stärker, als in *Der Mann ohne Vergangenheit* und *I Hired a Contract Killer*, an einen kontinuierlichen Schnitt. Dies illustrieren folgende Aspekte: Die meisten Szenen werden mit einem *establishing shot* eingeführt und verdichten sich anhand der Dramaturgie. Auch die Schnittfrequenz liegt etwas höher. Es liegt nahe, dass das höhere Budget und womöglich die geringere Unabhängigkeit dieser

Produktion daran Anteil haben. Auch das Schuss-Gegenschuss-Prinzip nutzt Kaurismäki vermehrt. Die bekannten Abblenden am Ende der Szenen, die dem Zuschauer einen reflektierenden Freiraum geben, kommen nicht vor.

Die Blicke, die sich oft nahe der Kameraachse befinden (00:32:52), intensivieren die Szenen. In *Le Havre* sind die Blicke ohnehin sehr auffällig, sie erhalten überproportional lange Einstellungen. Dies verdeutlichen insbesondere die Blickwechsel von Polizei und Flüchtlingen, wodurch der Zuschauer auf die Bedeutung des Blickwechsels hingewiesen wird. Die Bedeutsamkeit der Blicke soll im späteren Verlauf nochmals aufgegriffen werden.

Panoramaeinstellungen der Stadt und Großaufnahmen von Gegenständen und Bewegungen entlasten und rhythmisieren wieder einmal die Montage, sodass der Zuschauer in der dichten Handlung kleine Pausen erhält. Dabei setzen sich die Großaufnahmen zu einer Symbolsammlung zusammen, wie es auch schon in *Der Mann ohne Vergangenheit* funktionierte. Der plötzlich auftauchende Kirschbaum (01:26:31) symbolisiert Idrissas erfolgreiche Weiterreise nach London und Arlettys Heilung. Das Einpacken des Kleids scheint ein Verweis auf das Auspacken von Henris Strick zu sein. Während Henri den Tod entpackt, packt Marcel ihn ein, ohne es zu wissen. Der Stempelvorgang an der Kasse (01:09:19) ist ein Verweis auf die bürokratische, distanzierte Behandlung von Flüchtlingen. Wie beim Konzert scheint abgewälzte Tinte mit einer Beliebigkeit, ohne menschliche Auseinandersetzung über Schicksale zu entscheiden. Daraus lässt sich ableiten, dass die Großaufnahmen auf mögliche Deutungsansätze des Geschehens verweisen.

7.4 Gesellschaftsbild

Wie bereits erwähnt, gibt es im Vergleich zu *I Hired a Contract Killer* und *Der Mann ohne Vergangenheit* in *Le Havre* mehrere und differenziertere Welten. In der Welt der Hauptfigur werden, wie auch in *Der Mann ohne Vergangenheit*, Werte, wie Solidarität, Treue, Hilfsbereitschaft und Freundschaft besonders betont, wodurch ein positives Bild der ärmeren Leute entsteht, die trotz ihrer finanziellen Notlage einen humanistischen Grundgedanken in sich tragen. Die unsichtbare Politik und dessen ausführende Gewalt, die Polizei, werden negativ dargestellt, woran auch die ambivalente Gestalt von Monet lange nichts ändern kann. Das Innenministerium schickt beim Öffnen des Containers der Flüchtlinge eine Spezialeinheit, die sogar auf Kinder zielt. Die Macht hinter der Polizei erscheint ohne Gesicht, wie der Polizei-Präfekt. Auch wenn Kaurismäki ein Märchen erzählt,¹⁵⁹ behandelt der Film ein gegenwärtiges Thema, die Migration in Europa, was Kaurismäki mit realem Doku-Material unterstützt. Anhand der

¹⁵⁹ Vgl. Westphal, Anke: Aki Kaurismäki. Ich nutze Würde, statt Make-up, in: Frankfurter Rundschau-Online vom 15.09.2011, <http://www.fr-online.de/kultur/aki-kaurismaeki-ich-nutze-wuerde-statt-make-up,1472786,10840632.html> (Zugriff am 08.01.2015).

Aspekte Humor und Solidarität soll untersucht werden, wie die Gesellschaftsgruppen mit diesem Problem umgehen.

7.4.1 Solidarität

Es gilt nochmals zu betonen, dass Solidarität in allen analysierten Filmen eine wichtige Rolle spielt, sei sie untereinander, wie es insbesondere in *Der Mann ohne Vergangenheit* und *Le Havre* geschieht, oder sei es die Solidarität des *auteurs* mit seinen Figuren, die sich mit dem Determinismus ihrer Lebensbedingungen zurechtfinden.

Le Havre erzählt eine Solidarität, die durch den Kommissar Monet weltübergreifend stattfindet, was bisher in Kaurismäkis Filmen nicht dargestellt wurde. Monet sagt selbst: ‚Ich bin nur bei richtigen Verbrechern unbarmherzig.‘ Daraus ergibt sich eine Wertung von Marcells Hilfe bei Idrissas Flucht seitens der Polizei. Abgesehen davon findet sich die Solidarität vor allem in der Nachbarschaft Marcells wieder. Diese Beobachtung lässt sich durch folgende Ereignisse stützen: Chang, der eigentlich nicht existiert, da er sich als chinesischer Bürger ausgibt, obwohl er Vietnamese ist, begibt sich trotz dessen immer wieder in Gefahr, um für Marcel die Stellung zu halten, wenn die Polizei kommt. Die kleinen Fischer, die kaum etwas fangen, begeben sich ebenfalls in Gefahr bei einem Menschenschmuggel gefasst zu werden. Der Gemüsehändler, der zunächst Marcel als Kunden ablehnt, schenkt ihm Lebensmittel, nachdem er von Idrissa erfährt und hilft später beim Transport von Idrissa zum Hafen. Yvette versteckt Idrissa in ihrem Haus und Mimie verträgt sich wieder mit Roberto, damit das Benefizkonzert stattfinden kann. Die Motivation der Freunde entsteht aus einer eigenständigen Solidarität, die Marcel und Idrissa zugute kommt. Kaurismäki sagt in diesem Zusammenhang: „Menschen laufen dann zur Hochform auf, wenn alles schiefgeht.“¹⁶⁰ Dementsprechend gibt es genügend Rückhalt, der allerdings in einem Milieu wächst, das keine Entscheidungsträger beheimatet. Die Entscheidungsträger sitzen unsichtbar in ihren Ämtern und verlangen die Verhaftung von Idrissa.

7.4.2 Humor

Der Humor in *Le Havre* verändert sich vom lakonischen, schwarzen Humor, wie er sich in *Der Mann ohne Vergangenheit* wiederfinden lässt, zu einem lakonischen Zynismus. Diese Beschreibung soll nun anhand von Beispielen verdeutlicht werden. Marcel ergreift in brenzligen Situationen zwei Mal die Flucht (00:02:30, 01:11:15), da er der Meinung ist, man würde ihn statt Chang beschuldigen. Damit spielt Kaurismäki auf den Zuschauer an. Ein hoher Anteil, der Zuschauer dürfte es durch die Überraschung und

¹⁶⁰ Peitz, Christiane: Monografie über Filmemacher Aki Kaurismäki. Wie haben Sie das gemacht, Herr Kaurismäki, in: Tagesspiegel-Online vom 08.10.2014, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/monografie-ueber-filmemacher-ari-kaurismaeki-wie-haben-sie-das-gemacht-herr-kaurismaeki/10805008.html> (Zugriff am 19.01.2015).

die Unglaublichkeit dieser Aussage komisch finden. Damit verurteilt Kaurismäki die Annahme des Zuschauers und der Behörden, dass vor allem Ausländer Verbrechen begehen. Weniger kritisch ist Marcells Aussage, dass der Herr mit dem Koffer wenigstens noch gezahlt habe (00:02:24), bevor er erschossen wurde. Dieses Verhalten stellt, ähnlich wie in *I Hired a Contract Killer* eine Rücksichtslosigkeit der Gesellschaft dar, die mit ihrem Profit über den Tod hinwegschaut. Doch aufgrund Marcells sympathischer Erscheinung verzeiht der Zuschauer ihm seine Aussage. Als Marcel von einem Asyl-Bewerber gefragt wird, warum man ihm die Geschichte mit Idrissa glauben solle, meint er: ‚Wegen meinen blauen Augen.‘ (00:42:00) – eine Parallele zu *I Hired a Contract Killer*. Durch die verschiedenen Herkünfte der Gesprächspartner wirkt diese Aussage ebenfalls kritisch, da ein Selbstverständnis der Richtigkeit durch ein Herkunftsmerkmal vorausgesetzt wird.

Inszenatorische Momente bilden einen weiteren Aspekt des Humors. Wenn Idrissa aus dem Container (00:14:04 ff.) oder vor Marcells Nachbarn flüchtet (00:46:55 ff.), wirkt dies ausgesprochen adynamisch. Kaurismäki erzeugt eine Differenz zwischen der konventionellen Darstellung einer Flucht und der Flucht von Idrissa, die mit hölzernen Bewegungen und visueller Ruhe inszeniert wird. Die Art, wie Idrissa vor dem Plattenspieler steht (00:52:45), starr, wie angewurzelt, erzeugt auch eine Komik, da Kaurismäki ein Vorurteil bebildert, nachdem Menschen aus Afrika nicht kultiviert seien. Als Idrissa im Schrank hockt, Marcel ihn findet und ihn fragt, ob er geweint habe, verneint Idrissa, woraufhin Marcel entgegnet: ‚Es hilft auch nicht.‘ (00:48:15) Dies spiegelt den unaufgeregten Umgang mit der gelungenen Flucht und Kaurismäkis Verständnis von reduziertem Schauspiel wider.

Das Zusammenspiel von Zynismus und inszenatorischer Komik bildet eine Kritik an den Vorurteilen gegenüber Flüchtlingen heraus, womit Kaurismäki den Zuschauer hinterfragt und kritisiert. Erst durch die Kenntnis dieser Vorurteile und Codes kommt die Komik zustande. Ein passendes Beispiel, das diese These illustriert, ist die Szene, in der Mimie zusammen mit Marcel den traurig guckenden Idrissa lange betrachtet (01:00:19). Die räumliche Anordnung der Figuren erinnert an einen Sklavenverkauf, wodurch die Differenz zwischen tatsächlicher Thematik und visueller Darstellung zynisch erscheint, da Mimie, nachdem sie die arme Gestalt von Idrissa gesehen hat, einer Versöhnung mit Bob zusagt, als fände sie Idrissas Verfassung ideal, um ihn zu kaufen.

7.5 Politischer Aspekt - Migration als Not und Chance

Kaurismäki selbst deklariert seinen Film als Märchen. Jedoch lässt sich in Abhängigkeit des biografischen und kulturellen Hintergrunds auch eine positive Deutung ableiten. Kaurismäki lädt den Zuschauer immer wieder dazu ein, sich einen subjektiven Eindruck zu machen. Dem Zuschauer ist selbst überlassen, ob er den Film zum Märchen macht oder nicht. *Le Havre* könnte nach Kaurismäki auch in einer anderen Hafenstadt

Westeuropas spielen,¹⁶¹ schließlich ist die Migration ein Thema, das insbesondere Westeuropa betrifft. Wie auch in *Der Mann ohne Vergangenheit* und *I Hired a Contract Killer* findet sich eine Polemik wieder, die jedoch in *Le Havre* weniger deutlich hervortritt. Im Folgenden sollen, sowohl die Not, die mit der Migration zusammenhängt, als auch die positiven Erscheinungsformen von Migration in *Le Havre* illustriert werden. In den letzten Jahren wurde häufig über Unglücke von Flüchtlingen berichtet. In deutschen Großstädten gibt es immer wieder Demonstrationen, die sich für oder gegen Asylbewerber einsetzen. Europa besitzt mit der Dublin-II-Verordnung ein sehr umstrittenes Migrationsmodell. Unter diesen realen Gesichtspunkten kann man sich eine solche Geschichte, wie sie Kaurismäki erzählt, kaum vorstellen, weshalb der Begriff *bigger than life*, der oft als Beschreibung für Hollywoodfilme verwendet wird, auch bei *Le Havre* angewendet werden kann. Kaurismäki sagt: „Ich bin ein Romantiker, der so tut, als sei er inzwischen Optimist.“¹⁶²

Um die Not zu bebildern, die mit Migration verbunden ist, benutzt Kaurismäki dokumentarisches Material aus dem Jahr 2009, als der *Dschungel von Calais*, ein prekäres Flüchtlingslager der Hafenstadt Calais, auf Anweisung von Innenminister Nicolas Sarkozy aufgelöst wurde, um den Asylbewerbern vorgeblich bessere Lebensbedingungen zu ermöglichen. Durch das dokumentarische Material, was sehr unüblich für einen Kaurismäki-Film ist, ruft Kaurismäki das real existierende Problem noch mal ins Gedächtnis des Zuschauers, um Zustände der Migration innerhalb des Plots zu beschreiben. Die Nichtexistenz von Chang ist ein Beispiel dafür, was Menschen aufgeben müssen, um den Status eines legalen Einwanderers zu erhalten. Chang ist Vietnamesische und gibt sich mit einem anderen Namen als Chinesische aus, da es schwieriger ist Leute abzuschieben, die keinen echten Namen haben. An dieser Stelle lässt sich Monets Aussage erwähnen: ‚Es weht ein eisiger Wind draußen. Danke, dass sie mich reingelassen haben.‘ Es liegt nahe, diese Aussage metaphorisch zu deuten. Die Behandlung der Flüchtlinge ist kalt und unsensibel, dementsprechend wird das Camp dargestellt, in dem Idrissas Großvater wohnt. Es wirkt, wie ein Gefängnis. Es gibt ein weiteres Camp, das sich offensichtlich fernab jeglicher Zivilisation befindet, damit Begegnungen des Normalbürgers mit Asyl-Bewerbern vermieden werden können. Auch dass die Presse versucht Angst zu schüren, zeigt die oftmals verzerrende Perspektive auf Flüchtlingsschicksale. Die Verbindung mit Al-Qaida erscheint dem Zuschauer, der sich zu diesem Zeitpunkt nur flüchtig mit der Thematik vertraut machen konnte, als absurd.

Die angeführten Argumente zeichnen die Not der Migration nach. Bei näherer Betrachtung zeigt der Film ebenso die Chance von Migration. Dies lässt sich anhand des Umgangs von Flüchtlingen und Ausländern mit den französischen Bürgern im

¹⁶¹ Vgl. Ebd.

¹⁶² Westphal, Anke: Aki Kaurismäki. Ich nutze Würde, statt Make-up, in: Frankfurter Rundschau-Online vom 15.09.2011, <http://www.fr-online.de/kultur/aki-kaurismaeki-ich-nutze-wuerde-statt-make-up,1472786,10840632.html> (Zugriff am 08.01.2015).

täglichen Leben illustrieren. Das Viertel, in dem Marcel wohnt, stellt, wie auch die Schicht der Angestellten in *I Hired a Contract Killer*, kein Bindeglied zwischen Oberschicht und den Flüchtlingen dar. Sie orientiert sich nach unten, da sie sich eher den heimatlosen Flüchtlingen verbunden fühlt, als der unbarmherzigen Oberschicht. Wenn sich Chang und Marcel ein Berufsfeld teilen, wovon bekannt ist, dass es ohnehin nicht profitabel ist, spielt Kaurismäki auf das bekannte Vorurteil an, dass Ausländer den einheimischen Bürgern Arbeitsplätze wegnehmen würden. Chang und Marcel hingegen zeigen keinerlei Anzeichen von Neid. Sie sind Freunde, die sich einander helfen. In diesem Zusammenhang ist der Austausch, der zwischen Marcel und Idrissa stattfindet, zu erwähnen. Beide brauchen einander. Idrissa füllt die Lücke, die Marcells Frau Arletty hinterlassen hat, was immer wieder durch väterliche Fürsorge und Erziehung untermalt wird. Idrissa putzt, wie Arletty die Schuhe von Marcel und tritt dabei spätestens in seine Fußstapfen, als er aus Langeweile zum Bahnhof geht, um Kunden abzufangen. Idrissa lernt von Marcel nicht nur das Handwerk des Schuhputzers, sondern auch den Plattenspieler kennen, der ein Symbol des Kulturaustausches darstellt. Auch Marcells Aufenthalte in den Camps zeigen einen menschlich-emotionalen Austausch mit fremden Menschen, doch mit etwas Mühe entstehen ein gemeinsames Essen und ein Vertrauen, das gewissermaßen verbrüdet, wie es Marcel auf die Spitze bringt, wenn er versucht den Direktor dazu zu überreden Idrissas Großvater sprechen zu können. Auch Arletty ist Ausländerin, die aufgrund dessen, wie Claire meint, Marcells Dasein als Clochard romantischer als französische Frauen finde. Daraus lässt sich ableiten, dass ein fremdes Menschenbild Liebe und eine gemeinsame Zukunft ermöglicht.

Die bereits angesprochenen Blicke zwischen der Polizei und den Flüchtlingen (00:13:15, 01:20:19) sind der symbolische Ausdruck des Umgangs mit den Migranten. Die Europäer schauen ihnen in die Augen, wie es Monet tut, begreifen in ihrem Herzen, dass es genauso Menschen, wie sie auch und doch bleiben sie tatenlos, verstecken sich hinter ihren Waffen und ihrer Bürokratie, die Regeln besitzt, die die Entmenschlichung des Umgangs mit Migranten vorantreibt. Der Sieg der Unterschicht lässt sich auf *Das Kommunistische Manifest* beziehen. Dort heißt es: „Die Erhebung des Proletariats zur herrschenden Klasse ist die Erkämpfung der Demokratie.“¹⁶³ Weniger pathetisch, in einem kleineren Umfang, stellt Kaurismäki die Erhebung zur herrschenden Klasse dar. Durch das Happy End gewinnen Marcel und seine Freunde den Kampf gegen die Behörden und erobern damit die unantastbare Freiheit des Menschen, einen zentralen Gedanken der Demokratie.

¹⁶³ Engels / Marx, 1999, S. 69.

8 Schlussbetrachtungen

Im Folgenden sollen die Untersuchungen bilanziert und reflektiert werden.

Anhand der Figurenanalyse ließ sich feststellen, dass Kaurismäki stets Außenseiter der Gesellschaft als Hauptfiguren und im großen Teil auch bei den Nebenfiguren inszeniert. Seien es einsame Angestellte, wie Henri, ein vergessenes Stehaufmännchen, wie M, oder ein Schuh putzender Rebell, wie Marcel, alle sind sie durch das gesellschaftliche Raster gefallen, an einem bestimmten Punkt in ihrem Leben gescheitert. Keine der Hauptfiguren lässt sich als klassischer Held definieren. Die Charakteristika der Figuren wurden ausführlich betrachtet, doch eine Frage stellt sich dennoch: Warum sind Kaurismäkis dermaßen emotionslos, schweigsam und verlassen? Es lassen sich hierfür nur vorsichtige Erklärungsansätze anführen. Kaurismäki ist selbst ein Außenseiter, ein Pessimist und Melancholiker. Kaurismäki beschreibt das, wovon er am meisten weiß. Um sich über Wasser zu halten, hat Kaurismäki selbst viele verschiedene Arbeiten angenommen. Es waren ähnliche Arbeiten, wie sie auch seine Figuren ausführen. Über diesen Erklärungsansatz hinaus probiert Kaurismäki zu zeigen, wie ein Mensch sein sollte: Bescheiden, der Liebe vertrauend und solidarisch, all das unabhängig von den gesellschaftlichen Umständen. Diese lassen sich in Kaurismäkis Welt ohnehin nicht ändern, da er immer wieder einen Determinismus inszeniert, der seinem Weltbild entspricht.

Auch Kaurismäkis Themen sind stets ähnlich, das Leben in einer postindustriellen Gesellschaft, die dem Kapitalismus ausgeliefert ist. Innerhalb seiner Geschichten baut Kaurismäki Sympathie zu den Unterdrückten auf und kritisiert die Oberschicht. Dabei treten immer wieder Werte, wie Solidarität und Treue zu Tage. Sei es Margarets Liebe zu Henri, unabhängig von seinem lebensmüden Versagerdasein, die Hilfe der Container-Siedlung für M, unabhängig von seiner Identität, oder Marcells selbstlose Rettung eines Flüchtlings aus Gabun. Kaurismäki macht seine „Filme zu Parabeln über einfache Menschen in der modernen kapitalistischen Welt.“¹⁶⁴ Die Parallelen zum *Kommunistischen Manifest* wurden aufgezeigt, sodass Kaurismäkis persönliche Anschauung auf die Gesellschaft durch seine politischer Orientierung verdeutlicht wurde.

Ebenfalls haben die Analysen gezeigt, dass sich seine Bildsprache über Jahrzehnte hinweg treu geblieben ist. Sie besitzt nach wie vor einen hohen Wiedererkennungswert. Die statische Kamera, die Farben Rot und Blau, die leer gefegten, monochromen Interieurs, hartes artifizielles Licht, ein langsamer Schnittrhythmus und dazu noch das minimalistische Schauspiel, lassen einen Kaurismäki-Film innerhalb von Sekunden wiedererkennen. Die langsame Montage zeugt wiederum davon, dass sich Kaurismäki den veränderten Sehgewohnheiten der Zuschauer verwehrt. Insbesondere jüngere Zuschauer sind heutzutage in der Lage

¹⁶⁴ Fichert, 2009, S. 219.

Zusammenhänge von Bildern schneller denn je zu erschließen. Kaurismäki verzichtet auf diese Möglichkeit.

An dieser Stelle muss jedoch betont werden, dass die Figuren in Kaurismäkis Filmen gegenüber der visuellen Ästhetik den Vorzug erhalten, denn auch eine intensivere, empathischere Bildsprache könnte nichts an der hölzernen Wirkung dieser Figuren ändern. Kaurismäki wird der Vorwurf gemacht er habe sich nie weiterentwickelt. Kaurismäki dürfte dieser Vorwurf egal sein, ein müdes Lächeln und eine Bemerkung, dass es eben immer noch die gleiche missratene Gesellschaft ist, die er zeigt. Der Vorwurf der Austauschbarkeit seiner Filme ist für die abschließende Betrachtung eine Bestätigung Kaurismäkis Einzigartigkeit. Mit diesem Vorwurf wird außerdem die Wertschätzung für eine Ausnahmeerscheinung des europäischen Autorenfilms vernachlässigt. Die Arbeit hat hervorgebracht, dass sich Kaurismäki, sowohl als Independent Filmer, als auch als Autorenfilmer bezeichnen lässt. Es gibt im europäischen Kino, wohl kaum einen weiteren *auteur*, der noch im selben Maße der ursprünglichen Definition eines Autorenfilmers, der *politique des auteurs*, entspricht. Krzysztof Kieślowski ist wohl das letzte vergleichbare Beispiel, allerdings schon 1996 verstorben. Dies zeigt den heutigen Zustand des Autorenfilms. Viele Filmemacher tendieren in Richtung Populärfilm, daher verschwimmen die Grenzen zwischen Arthouse und Mainstream immer mehr. Vielversprechende Regisseure und Regisseurinnen verändern ihre Handschrift mit den steigenden Budgets. Kaurismäkis einzigartiges Dasein wird auch dadurch bestätigt, dass bisher kaum ein anderer Filmemacher ihn zitiert oder ihn als Vorbild oder Inspiration nutzte, wohingegen Kaurismäki aus zahlreichen Oeuvres schöpft. Nur Jim Jarmusch scheint ein vergleichbarer Zeitgenosse zu sein. Dieses Außenseiterdasein dürfte damit zusammenhängen, dass sich Kaurismäki den modernen Mitteln des Filmemachens verweigert. Es gibt keine Stunts, Spezialeffekte, 3-D-Aufnahmen, Animationen, Kamera-Drohnen oder Ähnliches. Sein Stillstand ist seine große Stärke. Sein Handwerk ist reduziert, wie präzise zugleich. Kaurismäki jongliert leichtfüßig mit Codes, Genres, Filmepochen und Kinogrößen, rekonstruiert ihr Wirken geschickt in seinen Filmen. Dabei ist sich Kaurismäki seinem Genie bewusst, jedoch zu bescheiden und pragmatisch, um es preiszugeben, stattdessen schimpft er über die Eitelkeit anderer Filme.

Kaurismäki schafft es, unabhängig von den Umständen, seine Weltanschauung auf die Leinwand zu bringen, so wie seine Figuren den unausweichlichen Hindernissen trotzen. Kaurismäkis Filme sind pessimistisch geprägt, doch letztendlich bleibt es dabei: „Der Zuschauer wird permanent dazu angehalten, in einer assoziativen Eigenleistung die Distanz zu den Figuren zu kompensieren.“¹⁶⁵

Es gilt abschließend noch eine weitere Frage zu beantworten: Inwiefern sind Kaurismäkis Filme typisch finnisch? Kaurismäki stellt typisch finnische Eigenheiten, wie

¹⁶⁵ Fichert, 2009, S. 218.

die Schweigsamkeit, Emotionslosigkeit, das Trinken, die homogene Gesellschaftsstruktur, die Abneigung gegenüber der Stadt, das Definieren über die Arbeit sowie weitere kulturelle Merkmale, wie *sisu* oder *talkoot* in seinen Filmen dar. Jedoch überspitzt und ironisiert Kaurismäki diese Motive. Dadurch „schützt er sich und seine Filme vor Kitsch und Pastiche.“¹⁶⁶ Darüber hinaus sind diese Motive keine zwingend gültigen gesellschaftlichen Phänomene mehr im Finnland von 2015. Auch deswegen erfreut sich Kaurismäki in seinem Heimatland keiner ausgeprägten Beliebtheit. Nichtsdestotrotz konserviert er die finnische Kultur in seinen Filmen, auch wenn es eine ironische Anbiederung an die Nostalgie ist. Vielmehr ist Kaurismäki ein „kulturgeschichtlicher Kosmopolit“,¹⁶⁷ der insbesondere für Europa eine Relevanz und Gegenwärtigkeit besitzt, was sich anhand der politischen Aspekte seiner Filme nachvollziehen lässt.

Mit seiner häufigen Polemik, wie sie insbesondere in *I Hired a Contract Killer* auftritt und seinen utopischen Inszenierungen von Lebensraum, wie sie in *Der Mann ohne Vergangenheit* vorzufinden sind, bewahrt er sich vor Pathos und Kitsch, sodass eine unmittelbare Ernsthaftigkeit abgeschwächt wird. Er behandelt zeitgenössische Themen, zum Beispiel den Sozialabbau in England um die 90er (*I Hired a Contract Killer*), die Institutionalisierung (*Der Mann ohne Vergangenheit*), den entfesselten Kapitalismus und die Migrationspolitik Westeuropas (*Le Havre*). Er nimmt die Möglichkeit, vielleicht sogar die Pflicht ernst, um im Kontext der Zeit gegenwärtige Entwicklungen zu beleuchten und zu kritisieren. Nicht nur deswegen ist Kaurismäkis Werk politischer Natur. Ein Filmemacher, der seine finanzielle und produktionstechnische Unabhängigkeit erreicht, zu schätzen weiß und sie über Jahrzehnte aufrechterhält ist zwingend ein politischer Filmemacher, da ein solches Dasein eine Seltenheit ist und den Schutz vor äußerer Einflussnahme des Films garantiert. Hierbei muss relativiert werden, dass *Le Havre* eine Koproduktion von *arte* und weiteren Produktionsfirmen war. Es wird interessant sein, inwieweit die nächsten Filme in Kaurismäkis Eigenverantwortlichkeit verbleiben werden. Er müsste mit Sicherheit auf zusätzliche Mittel verzichten. Insofern wird Kaurismäkis Bezeichnung als echter *auteur* des europäischen Films auf die Probe gestellt. Kann er den Umständen, wie es auch seine Figuren tun, trotzen und sich in einer utopischen Welt zurechtfinden?

¹⁶⁶ Werner, 2005, S. 290.

¹⁶⁷ Werner, 2005, S. 292.

II Literaturverzeichnis

Abstruc, Alexander: The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Style, in: Graham, Peter / Vincendeau, Ginette (Hrsg.): The French New Wave: Critical Landmarks, London 2009, S. 31-38.

Arenas, Fernando Ramos: Der Auteur und die Autoren, Leipzig 2011.

Bagh, Peter von: Licht und Schatten. Ein Führer durch den finnischen Film, Helsinki 2000.

Bagh, Peter von: Flashback. Aki Kaurismäkis Anfänge, in: Ralph Eue, Linda Söffker (Hrsg.): Aki Kaurismäki, Berlin 2006, S. 33.

Beier, Lars-Olav / Müller, Robert: Gespräch mit Aki Kaurismäki, in: Filmbulletin, 04 (1990), S. 22.

Beier, Lars-Olav: Der Mann ohne Vergangenheit (2002). In: Ralph Eue / Linda Söffker (Hrsg.): Aki Kaurismäki, Berlin 2006, S.173-176.

Borstnar, Nils / Pabst, Eckhard / Wulff, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz 2008.

Camus, Albert: Der glückliche Tod, Reinbek 2005.

Ciment, Michel / Herpe, Noël: Pas un cinéaste, mais un shaker de cocktail. In: Positif (Oktober 1996).

Cowie, Peter: Brothers in Revolt, in: ders. (Hrsg.): Look at Finland, Helsinki 1986, S. 48-51.

Dannenberg, Pascal Anja: Das Ich des Autors. Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague, Marburg 2011.

Eschenröder, Christof E. / Titze, Michael: Therapeutischer Humor, Frankfurt a.M. 2011.

Esser, Michael: Establishing Shot. Blue Cadillacs – Das Fernweh des Aki Kaurismäki, in: Ralph Eue / Linda Söffker (Hrsg.): Aki Kaurismäki, Berlin 2006, S. 7-32.

Eue, Ralph / Söffker, Linda (Hrsg.): Aki Kaurismäki, Berlin 2006.

Eue, Ralph: Jump Cuts: Ein Kaurismäki-Lexikon. Das Leben ist bitter, aber lustig, in: ders. / Linda Söffker (Hrsg.): Aki Kaurismäki, Berlin 2006a, S. 61-84.

Eue, Ralph: Biografische Skizze, in: ders. / Linda Söffker (Hrsg.): Berlin 2006b, S. 188-191.

Fichert, Alexander: Die Ästhetik der Kargheit. Aki Kaurismäki, in: Grob, Norbert / Kiefer, Bernd / Mauer, Roman / u.a. (Hrsg.): Kino des Minimalismus, Mainz 2009, S. 204-220.

Frisch, Simon: Mythos Nouvelle Vague, Marburg 2007.

Gräf, Dennis / Grossmann, Stephanie / Klimczak, Peter: Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate, Marburg 2011.

Graham, Peter / Vincendeau, Ginette (Hrsg.): The French New Wave: Critical Landmarks, London 2009.

Grob, Norbert: Mit der Kamera „Ich“ sagen. Le Cinéma des auteurs, in: ders. / Kiefer, Bernd / Klein, Thomas / u.a. (Hrsg.): Nouvelle Vague, Mainz 2006, S. 48-60.

Grob, Norbert / Kiefer, Bernd / Klein, Thomas / u.a. (Hrsg.): Nouvelle Vague, Mainz 2006.

Grob, Norbert / Kiefer, Bernd / Mauer, Roman / u.a. (Hrsg.): Kino des Minimalismus, Mainz 2009.

Halmesvirta, Anssi (Hrsg.): Land unter dem Nordlicht. Eine Kulturgeschichte Finnlands, Darmstadt 2013.

Hámos, Ildikó / Sohlo, Ilari: Kulturschock Finnland, Bielefeld 2008.

Hanstein, Ulrike: Unknown Woman, Geprügelter Held. Die melodramatische Filmästhetik bei Lars von Trier und Aki Kaurismäki, Berlin 2011.

Helbig, Jörg: Geschichte des britischen Films, Stuttgart 1999.

Hill, John: British Cinema in the 1980's, Oxford 1999.

Hoesch, Edgar: Kleine Geschichte Finnlands, München 2009.

Holm, D.K.: Independent cinema, Harpenden 2008.

Jochem, Sven: Die politischen Systeme Skandinaviens, Wiesbaden 2012.

Kainz, Barbara: Der Antiheld hat viele Gesichter, Wien 2008.

Kaurismäki, Aki: I Hired a Contract Killer. Drehbuch, Zürich 1991.

Kaurismäki, Aki, in: Bohr, Alexander: Kaurismäki & Kaurismäki. TV-Dokumentarfilm, ZDF 1994.

Kiiskinen, Jykri: Kulturlandschaft, in: Tapaninen, Jaakko (Hrsg.): Finnland. Der Norden, das neue Europa und das kommende Jahrtausend, Helsinki 1999, S. 38-41.

Kilb, Andreas: Der kurze Frühling der Anarchie. Aki Kaurismäkis Film Das Leben der Boheme, in: Die Zeit, 13.3.1992.

King, Geoff: American Independent Cinema, London 2005.

King, Geoff: Indiewood USA, London 2009.

Koch, Gertrud: Kracauer zur Einführung, Hamburg 1996.

Koebner, Thomas: Vorwort, in: ders. (Hrsg.): Autorenfilme, Münster 1990, S. 5-8.

Koebner, Thomas: Das Wunder von Mailand. In: ders. (Hrsg.): Filmklassiker, Bd. 2, Stuttgart 2006, S. 155-159.

Kracauer, Sigfried: Die Angestellten, Frankfurt a.M. 1971.

Lachmann, Michael / Lange-Fuchs, Hauke: Film in Skandinavien. Dänemark - Finnland - Island - Norwegen – Schweden, Berlin 1993.

Lenk, Hartmut E.H. (Hrsg.): Finnland. Geschichte, Kultur und Gesellschaft, Landau 2011.

Marx, Karl / Engels, Friedrich: Das Kommunistische Manifest. Eine moderne Edition, Hamburg 1999.

Marx, Karl / Engels, Friedrich: Das Kommunistische Manifest, Köln 2009.

Mauer, Roman: Lakonische Poesie. Jim Jarmusch, In: Grob, Norbert / Kiefer, Bernd / ders. / u.a. (Hrsg.): Kino des Minimalismus, Mainz 2009, S. 185-203.

Monaco, James: Film verstehen, Reinbek 1980.

Nagl, Ludwig (Hrsg.): Filmästhetik, Wien 1999

Perinelli, Massimo: Fluchtlinien des Neorealismus, Bielefeld 2009.

Pflaum, H.G.: Armee der Frauen. Der Mann ohne Vergangenheit, in: Süddeutsche Zeitung, 14.11.2002.

Piitulainen, Marja-Leena: Sprach und Kommunikationsvergleich Finnisch-Deutsch, in: Lenk, Hartmut E.H. (Hrsg.): Finnland: Geschichte, Kultur und Gesellschaft, Landau 2011, S. 367-406.

Recki, Birgit: Am Anfang ist das Licht. Elemente einer Ästhetik des Kinos, in: Ludwig Nagl (Hrsg.): Filmästhetik, Wien 1999, S. 35-60.

Roth, Christopher: I Hired a Contract Killer (1990), in: Ralph Eue, Linda Söffker (Hrsg.): Aki Kaurismäki, Berlin 2006, S. 133-138.

Rothe, Marcus: Der Griffith in mir ist zu kurz gekommen, in: Frankfurter Rundschau, 30.05.1996 zit. nach Eue, 2006.

Saada, Nicolas: Le Tango finlandais, in: Cahiers du Cinéma, April 1999, S.53-58.

Sallinen-Gimpl, Pirkko: Zeiten des Wandels in der finnischen Volkskultur, in: Lenk, Hartmut E.H. (Hrsg.): Finnland: Geschichte, Kultur und Gesellschaft, Landau 2011, S. 513-532.

Scheffler, Christine: Melancholie und Versöhnung. Die Filme von Aki Kaurismäki, Schriftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Magister Artium an der Philosophisch-Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Augsburg, München 2004.

Schrödl, Daniel, PISA, Nokia Sauna. in: Lenk, Hartmut E.H. (Hrsg.): Finnland. Geschichte, Kultur und Gesellschaft, Landau 2011, S. 85-106.

Shiel, Mark: Italian Neorealism, London 2006.

Stecher, Thorsten: Ich glaube an Bäume, nicht an Gott, in: Die Weltwoche, 12.09.2002, S. 74-78.

Stutterheim, Kerstin / Kaiser, Silke: Handbuch der Filmdramaturgie, Frankfurt a.M. 2011.

Szemerey, Eleonóra: Die Botschaft der grauen Wand. Über die Vermittlung von Hoffnung und Hoffnungslosigkeit in Aki Kaurismäkis Verlierer-Filmen, Stuttgart 2011.

Tapaninen, Jaakko (Hrsg.): Finnland. Der Norden, das neue Europa und das kommende Jahrtausend, Helsinki 1999.

Truffaut, Francois: Une certain tendance du cinema francais. In: Cahiers du Cinéma, No.31 (Januar 1954), S. 15-29.

Välimaa, Jussi, Das Bildungswesen und die Entwicklung der Nation, in: Halmesvirta, Anssi(Hrsg.): Land unter dem Nordlicht. Eine Kulturgeschichte Finnlands, Darmstadt 2013, S. 201-224.

Wendland, Johannes: Wortkarg und trinkfest. Aki Kaurismäki, in: DAS, 20.03.1997.

Werner, Jochen: Aki Kaurismäki, Mainz 2005.

Online-Quellen:

Beier, Lars-Olav: Kaurismäki und Foster in Cannes: Ach du lieber Bieber, in: Spiegel-Online vom 17.05.2011, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/kaurismaeki-und-foster-in-cannes-ach-du-lieber-biber-a-763041.html> (Zugriff am 21.01.2015).

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle (Hrsg.): Europäische Filmindustrie, 2013, http://www.obs.coe.int/de/industry/film/-/asset_publisher/rylJnLWiFD0p/content/imf-mif-2013 (Zugriff am 18.01.2015).

The finnish film foundation (Hrsg.): 2013. Facts & Figures, 2014, http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/Elokuvavuosi_2013.pdf (Zugriff am 30.12.2014).

Nicodemus, Katja: Regisseur Aki Kaurismäki. Flucht vor der eigenen Größe, in: Zeit Online vom 02.09.2011, <http://www.zeit.de/2011/36/Regisseur-Kaurismaeki> (Zugriff am 21.01.2015).

Nicodemus, Katja: Liebe im Container, in: Zeit Online vom 14.11.2002, http://www.zeit.de/2002/47/Liebe_im_Container (Zugriff am 19.01.2015).

Peitz, Christiane: Monografie über Filmemacher Aki Kaurismäki. Wie haben Sie das gemacht, Herr Kaurismäki, in: Tagesspiegel-Online vom 08.10.2014, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/monografie-ueber-filmemacher-ari-kaurismaeki-wie-haben-sie-das-gemacht-herr-kaurismaeki/10805008.html> (Zugriff am 19.01.2015).

Schöning, Jörg: Aki Kaurismäkis "Le Havre": Rock'n'Roll unterm Rettungsschirm, in: Spiegel-Online Kultur vom 07.09.2011, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/aki-kaurismaekis-le-havre-rock-n-roll-unterm-rettungsschirm-a-784575.html> (Zugriff am 07.01.2015).

Toiviainen, Sakari: Cinema in Finland. An introduction to contemporary Finnish cinema. www.sea.fi/english/cinema/html (Zugriff am 03.04.2004).

Westphal, Anke: Aki Kaurismäki. Ich nutze Würde, statt Make-up, in: Frankfurter Rundschau-Online vom 15.09.2011, <http://www.fr-online.de/kultur/aki-kaurismaeki-ich-nutze-wuerde-statt-make-up,1472786,10840632.html> (Zugriff am 08.01.2015).

Wulff, Hans J.: Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriß, <http://www.derwulff.de/files/2-107.pdf> (Zugriff am 03.01.2015).

III Eigenständigkeitserklärung

Wiedhöft, Jasper

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit bzw. Leistung eigenständig, ohne fremde Hilfe und nur unter Verwendung der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle sinngemäß und wörtlich übernommenen Textstellen aus der Literatur bzw. dem Internet habe ich als solche kenntlich gemacht.

Hamburg, den 10.03.2015